التناصّ في شعر الرّوّاد

دراسة

الدكتور أحمد ناهم

09

عمارة عبد الرحمن

التناص فى شعر الرواد

ناهم – احمد
التناص فى شعر الرواد
تأليف : د/ أحمد ناهم
ط1 – القاهرة : دار الآفاق العربية 2007
150 ص ، 24سم
تدمك : 5 – 222 – 344 – 977
1- الشعر العربى – تاريخ ونقد
أ – العنوان
ديوى : 811،9
رقم الايداع : 13763 /2007

الطبعة الأولى
1428 هـ – 2007

جميع حقوق الطبع محفوظة للناشر

دار الآفاق العربية
نشر – توزيع – طباعة
55ش محمود طلعت من ش الطيران
مدينة نصر – القاهرة
تليفون : 22617339 تليفاكس : 22610164
EMIL: Daralafk@yahoo . com

التّناصّ في شِعْر الرّوّاد

دراسة

الدكتور أحمد ناهم

دار الآفاق العربية

بسم الله الرحمن الرحيم

(لولا أن الكلام يعاد لنفد)

الإمام على عليه السلام

إهــــداء

إلى: روح الأب الذى رحل ولم يتجاوز ربيعه السادس بعد الثلاثين فتركنا فى خريف دائم!

نعم فالأشياء التى تركتها (الصحف، المجلات، الكراريس المرتجفة، الكتب الصفراء، المحبرة، الأقلام المشاكسة...) هذه ثمارها أهديها إليك

إلى: أمى.. أخوى.. أخواتى...

معذرة لأخطائى الفاضلة

مقدمة الطبعة الثانية

بعد صدور هذا الكتاب في بغداد في دار الشؤون الثقافية، نسخة الأصلية البالغة الألف كتاب في المكتبات وراحت الدراسات والأقلام تتناوله بالدراسة والتقييم والإعجاب مما زاد رغبتي في طباعته مرة ثانية لكي يطلع أكبر عدد من المطلعين عليه لأهمية هذا الموضوع من جهة ومن جهة أخرى/ أنني اجتهدت اجتهادًا واضحًا في ثنايا نظرية التناص التي طورتها من خلال اعتماد منهج واضح وناجح ألا وهو منهج القراءة والتأويل في فهم واكتشاف النصوص المتناصة. لأن التناص كما طرحت سابقًا جهد خاص بالقارئ والمبدع على حد سواء.

إن المكتبة النقدية العربية بحاجة ماسة إلى إجراء وتجريب المناهج النقدية الحديثة من خلال الإنجاز والإبداع العربي لكي نرى مدى صلاحية هذه لمعالجة هذا الانتاج من جهة ومن جهة أخرى نبدأ بمحاولة إيجابية لربط النظريات الحديثة في النقد ومقارنتها بالتراث العربي النقدي ومدى اقتراب نقاط الاتفاق والاختلاف بينهما.

وأخيرًا يجب الإقرار بأن هذا الجهد هو محالة في طرح رأي خاص قد يختلف مع البعض وقد يتفق مع البعض الآخر وهذا هو النقد أنه اختلاف وهذا الاختلاف هو حالة صحية لنقدية الحوار والتفاعل والاتصال

وبالله التوفيق

د. أحمد ناهم

المقدمة

ظهر مفهوم التناص في الدراسات النقدية الحديثة ردًا على المفاهيم البنيوية في المحايثة التي أكدت انغلاق النص على نفسه بحجة اكتفائه بذاته، وأنه قائم بنفسه، فجاءت الدراسات التي انتمت إلى ما بعد البنيوية(*). ومنها: التفكيكية التي عدت النص بنية من الفجوات والشروخ التي مهدت بدورها لنقاد نظرية التلقي في الأدب والفن. ثم جاء نقاد التناص وعدوا النص كتلة من النصوص المستحضرة من هنا وهناك، إذ أن هذه الدراسات والمناهج انصبت على دحض أسطورة انغلاق النص واستقلاله المزعوم، وفي هذا الإطار ظهر مفهوم التناص على يد الباحثة (جوليا كرستيفا) التي طورت المفهوم عن مفهوم الحوارية أو الصوت المتعدد الذي اجترحه الناقد والمفكر الروسي (ميخائيل باختين).

(ويستمد مفهوم التناص قيمته النظرية وفعاليته الإجرائية من كونه يقف راهنًا في مجال الشعرية في نقطة تقاطع/ تلاقي التحليل البنيوي للنصوص والأعمال الأدبية بصفة عامة بوصفها مغلقًا يحيل على نفسه مع نظام الإحالة أو المرجع بوصفه مؤشرًا على ما هو خارج نصي)(1).

إن الشعرية الحديثة تبرز المتلقي بوصفه قارئًا مشاركًا ومنتجًا للنص ومن ثم التناص بوساطة التأويل الخاص به. إن التناص مرتبط ارتباطا منطقيًا بالمتلقي، لأنه لا يمكن كشف التناص إذا كان المتلقي غير عالم بالتداخلات النصية بين النصوص

(*) يطلق على نقاد هذه الفترة بـ(ما بعد البنيويين) أو السيميولوجيين أشهرهم جاك ديردا وسولوريس وكرستيفا.

(1) المعنى أن الرحل لا يمنعه من السفر، وهي كناية عن تعوده حمل الشدائد والمكاره.

وكذلك درجة قرابتها ببعضها، لذلك فالتناص جهد تأويلي خاص يرشحه المتلقي بوساطة عوامل عدة، ولهذا ينبغي أن يكون (منهج الدراسة التناصية) منهجًا تأويليًا أو يدخل في إطار نظرية التلقي، فأي نص متناص لا يكشفه إلا المتلقي العالم بأنساب النصوص وتفرعاتها وأعمارها، وعليه فلا يكون ثمة تناص ما لم يكن ثمة تأويل له من قبل المتلقي فكيف يتم ربط وكشف النص اللاحق من النص السابق إذا كان المتلقي جاهلاً بهذه النصوص أساسًا.

وينبغي في هذه الحالة ألا يحمل النص حمولات معرفية غير نابعة منه إلا بقدر ما يحيل عليه النص وعلى وفق ربط قرائن موجودة وبقدر من تأويل خاص بالمحلل (الناقد، القارئ) وهذا سوف يقودنا إلى أمر خطير خاص بالقارئ النموذجي (المثالي) الذي يجمع بين القراءتين السطحية والمعمقة إذ يعطي في الأولى دلالة النص الأصلية بينما يتيح لنفسه في الثانية التأويل الخاص به، ولذلك ننبه منذ البداية إلى أن قراءة الباحث للتناص في هذا البحث هي قراءة مقترحة وليست نهائية.

وإذا كان منهج القراءة هنا ضروريًا فإنه مع ذلك يبدو نسبيًا وظاهريًا في تحليله للنصوص المتناصة لأسباب تأويلية خاصة بتعدد القراء وتعدد القراءات تبعًا لذلك ومن هذا المنطلق ظهر المعنى المتعدد للنص الأدبي وظهر مفهوم الاختلاف بعد ذلك وهو جوهر العملية النقدية والأدبية على حد سواء. ولما كان منهج الدراسة قائمًا على أساس نظرية التلقي وجب في هذا المقام تحديد بعض المصطلحات والمفاهيم التي كان الخلط فيها – في الدراسات النقدية الحديثة – كثيرًا، ومن هذه المفاهيم حسب تسلسلها المنطقي والزمني:

١– الاستقبال: قبول النص واستقباله للقراءة.

٢– الاستجابة: التفاعل مع النص من خلال ايقونته الخارجية.

٣– القراءة الأولى: وهي القراءة الاستكشافية بحثًا عن المعنى الأول (سطحية).

٤– القراءة الثانية: وهي القراءة الاسترجاعية بحثًا عن المعنى الثاني (معمقة).

٥– تأويل المعنى ثم تبعًا لذلك تأويل التناص من خلال القراءات الأخرى.

وتوضح الخطاطة الآتية ذلك:

استقبال ←استجابة ← قراءة أولى ← قراءة ثانية ← تأويل التناص

لقد كان اختيارى لمرحلة الرواد نموذجا إجرائيًا لمفهوم التناص مقصودًا لأسباب عدة لعل أهمها: اتفاق الدراسات النقدية الحديثة على أن هذا الجيل قد استلهم تراث أمته استلهاما كبيرًا ولم يقف عند هذا الحد بل جاوزه إلى التراث العالمى. فكانت ثقافته ثقافة كونية حاول فيها اجترار وامتصاص وتحويل هذه النصوص فى نصوصه الجديدة.. هذا فضلاً عن المؤثرات التى كانت بين شعراء هذا الجيل بعضه ببعض فقد كانت لها وضوحًا فى بعض النصوص واكتنف بعضها الآخر الكثير من الغموض!

وأخيرًا.. أتقدم بوافر الشكر والامتنان إلى الأستاذة الدكتورة بشرى البشير.. التى رافقتنى منذ اللحظات الأولى لكتابة هذا البحث.

النص لغة

تزودنا المعاجم العربية بمعاني متعددة للنص، وهي في مجملها تفيد الرفع، والحركة، والإظهار جاء في اللسان: (النص: رفعك الشيء، نص الحديث ينصه نصا رفعه، نص الحديث ينصه نصا رفعه، ونص المتاع جعله بعضه على بعض)[1]. ويذكر القاموس المحيط: (نص الشيء حركه، ونص العروس أقعدها على المنصة)[2]. أما تاج العروس فنقرأ فيه (نص الشيء أظهره وكل ما ظهر فقد نص)[3]. ويورد المعجم الوسيط بعض الدلالات المولدة للنص (فالنص صيغة الكلام الأصلية التي وردت من مؤلفها، والنص ما لا يحتمل إلا معنى واحدًا أو لا يحتمل التأويل، والنص من الشيء منتهاه ومبلغ أقصاه)[4].

(ويشتق النص (test) في اللغات الأجنبية من الاستخدام الاستعاري في اللاتينية للفعل (Texture) الذي يعني (يحرك): (Weave) أو ينسج ويوحي بسلسلة من الجمل والملفوظات المنسوجة بنيويًا ودلاليًا)[5].

(ويتضح مما تورده المعاجم القديمة والحديثة أن الدلالة الحديثة للنص لم تكن غائبة كليا في المعجم العربي وهي تلتقي أيضًا مع دلالته في اللاتينية التي تشير إلى معنى بلوغ الغاية والاكتمال في الصنع وهذا المعنى لابد أن ينتقل إلى النص الأدبي الذي يمتاز عن النص العادي)[6].

---

(١) لسان العرب، مادة نص.
(٢) القاموس المحيط، مادة نص.
(٣) تاج العروس: مادة نص.
(٤) المعجم الوسيط: مادة نص.
(٥) ينظر: النص بوصفه إشكالية راهنة في النقد الحديث، فاضل تامر، مجلة الأقلام، عدد٣-٤، سنة ١٩٩٢، ص١٦-١٧.
(٦) ينظر: المصدر نفسه، ص١٧.

النص اصطلاحًا

ثمة تعريفات عديدة لمصطلح النص تعكس توجيهات أصحابها فلقد عرفه (بول ريكور): (لنطلق كلمة نص على كل خطاب تم تثبيته بواسطة الكتابة) [١]. أما (جوليا كريستيفا) فلقد عرفت النص تعريفًا جامعًا إذ قالت: (نعرف النص بأنه جهاز نقل لساني يعيد توزيع نظام اللغة واضعًا الحديث التواصلي؛ نقصد المعلومات المباشرة في علاقة مع ملفوظات مختلفة سابقة أو متزامنة) [٢]. ويعرفه (رولان بارت): (أنه السطح الظاهري للنتاج الأدبي، نسيج الكلمات المنظومة في التأليف، والمنسقة بحيث تفرض شكلاً ثابتًا ووحيدًا ما استطاعت إلى ذلك سبيلا) [٣]، (ويذهب (برتينتو) إلى أنه يمكن إطلاق مصطلح النص على أية مقطوعة معينة من العلامات اللغوية حتى وإن كانت غير مترابطة، شريطة أن يكون بميسورنا أن نعثر على سياق ملائم لها) [٤].

ويورد (محمد مفتاح) تعريفات عديدة للنص حسب توجهات معرفية ومنهاجية مختلفة، فهنالك التعريف البنيوي، وتعريف اجتماعيات الأدب والتعريف النفساني الدلالي وتعريف اتجاه الخطاب.. ليخلص إلى تعريف واحد في النهاية أما هذه التعريفات فهي:

(مدونة كلامية، يعني أنه مؤلف من كلام...

حدث: أن كل نص هو حدث يقع في زمان ومكان معينين...

تواصلي: يهدف إلى توصيل معلومات ومعارف ونقل تجارب.. إلى المتلقي.

تفاعلي: أي إقامة علاقات اجتماعية بين أفراد المجتمع.

---

(١) النص والتأويل، بول ريكور، ت: منصف عبد الحق، مجلة العرب والفكر العالمي عدد٣، ١٩٨٨، ص٣٧.

(٢) علم النص جوليا كريستيفا، ت: فريد الزاهي، مراجعة: عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، المغرب، ط١، ١٩٩١.

(٣) نظرية النص، رولان بارت، ت: محمد خيري البقاعي، مجلة العرب والفكر العالمي، عدد٣، ١٩٨٨، ص٨٩.

(٤) ينظر: النص بوصفه إشكالية راهنة، ص١٧

مغلق: أي انغلاق سمته الكتابية الأيقونة التي لها بداية ونهاية.

توالدي: إن الحدث اللغوي ليس منبثقًا من عدم وإنما هو متولد من أحداث تاريخية ونفسية ولغوية.. وتتناسل منه أحداث لغوية أخرى لاحقة له.

فالنص، إذن مدونة حدث كلامي ذي وظائف متعددة)[1].

(يبدو أن مصطلح النص ذاته، يمثل إشكالية معقدة وكبيرة في النقد الحديث؛ وذلك لأنه لم يعد يقتصر على دلالاته المعجمية والاصطلاحية المعروفة بل راح يكتسب دلالات جديدة ويتداخل مع عدد من المصطلحات المجاورة مثل مصطلحي الخطاب (Discourse) والعمل أو الأثر الأدبي (Work)[2].

(ويتداخل مفهوما النص والخطاب تداخلا كبيرًا في الخطاب النقدي الحديث لدرجة يصعب فيها أحيانًا التمييز بينهما.. فيذهب بعض النقاد والباحثين إلى قصر النص على المظهر الكتابي فيما يقصر مفهوم الخطاب على المظهر الشفوي، ويقدم (فان دايك) تمييزًا أكثر تحديدًا فهو ينظر إلى النص بوصفه يمثل بنية عميقة، بينما يمثل الخطاب بنية سطحية، أو ينظر إليهما بوصفهما مظهرين: المظهر التجريدي والمظهر الحسي. فالنص مظهر تجريدي بينما الخطاب يجسد وحدة لسانية أساسية تتجلى في ملفوظ واحد)[3].

ويرى روبير اسكاربيت: أن (اللغة الشفوية تنتج خطابات (rSDis discou) بينما الكتابة تنتج نصوصا (destextes) وكل منها يحدد بمرجعية القنوات التي يستعملها، الخطاب محدود بالقناة النطقية بين المتكلم والسامع وعليه فإن ديمومته

---

(١) ينظر: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) محمد مفتاح، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٨٥، ص١٢٠.

يفرق بارت بين النص والأثر الأدبي إذ يقول: (لا يجب أن نخلط بين النص والأثر الأدبي، أثر أدبي ذلك الشيء مفروغ منه، نحتفظ به ويستطيع أن يملأ فضاء فيزيائيًا (مكان فوق رفوف المكتبة مثلاً) أما النص فهو حقل منهجي، فالأثر يحمل باليد والنص يحمله الكلام) ينظر: نظرية النص، ص٩٧.

(٢) ينظر: النص بوصفه إشكالية راهنة، ص١٦.

(٣) النص بوصفه إشكالية راهنة، ص١٦.

مرتبطة بها لا تتجاوزهما، أما النص فإنه يستعمل نظامًا خطيًا وعليه فإن ديمومته رئيسة في الزمان والمكان)[1].

(وفي مجال السرديات يستخدم مصطلح النص أحيانًا مقابلا، لمصطلح الخطاب أو الحبكة أو ما يسمى أحيانًا بالمبنى الحكائي (sujet) ويفرق سعيد يقطين بين مصطلحي النص والخطاب (...) فالخطاب مظهر نحوي يتم بواسطته إرسال القصة، والنص مظهر دلالي يتم خلاله إنتاج المعنى من لدن المتلقي)[2].

وفي الحقيقة أن الخطاب متصل بالكتابة العامة وهو ملك مشاع للعامة من القراء بينما يختص النص بالكتابة الإبداعية الخاصة بنوع من الكتاب بسبب من طابع التمرد والفرادة والتجديد التي يتميز بها النص عن الخطاب..

(لكن دلالة النص هذه لم تبق محصورة (في النص الأدبي) بل غدت شاملة فنون التعبير الفني الأخرى أيا كانت، مقروءة أو مسموعة أو منظورة أم متذوقة بملكة الإدراك الثقافية ومن هنا ظهر مصطلح (النص الفني) الذي يشمل كل الفنون بما فيها الأدب)[3].

(كما يقترن مصطلح النص في كتابات ما بعد البنيوية بمصطلح التناص (Intertextuality) حيث يستفاد من المعنى الجذري ضمن مفاهيم تبين تلاحم الكلمات بعضها مع البعض الآخر في ترابطاتها المختلفة، فالنص لا يمكن أن يكون نقيا وبريئًا لأنه في جوهره مجموعة من النصوص المتداخلة)[4].

التناص لغة

ترد كلمة التناص في لسان العرب بمعنى الاتصال (يقال هذه الفلاة تناص أرض كذا وتواصيها أي تتصل بها)[5].

---

(١) النص الأدبي وتعدد القراءات، بشير ابرير، مجلة نزوى، عدد ١١ يوليو، عمان، مسقط، سنة ١٩٩٧، ص٦٧.
(٢) ينظر: النص بوصفه إشكالية راهنة، ص١٨.
(٣) في نظرية النص الأدبي، د.عبد الملك مرتاض، مجلة الموقف الأدبي، دمشق العدد (١-٢) كانون الثاني ١٩٨٨، ص٤٧ – ص٥٠.
(٤) ينظر النص بوصفه إشكالية راهنة، ص١٨.
(٥) لسان العرب، مادة النص.

وتفيد الانقباض والازدحام كما يوردها صاحب تاج العروس (انتص الرجل انقبض وتناصى القوم ازدحموا)[1]. وهذا المعنى الأخير يقترب من مفهوم التناص بصيغته الحديثة فتداخل النصوص قريب جدا من ازدحامها في نص ما...

التناص اصطلاحاً

إن مصطلح التناص في النقد العربي الحديث هو ترجمة للمصطلح الفرنسي (Intertext) حيث تعني كلمة (inter) في الفرنسية: التبادل، بينما تعني كلمة (Texte): النص وأصلها مشتق من الفعل اللاتيني (Textere) وهو متعد ويعني (نسج) أو (حبك) وبذلك يصبح معنى(Intertext) التبادل النصي وقد ترجم إلى العربية: بالتناص الذي يعني تعالق النصوص بعضها ببعض[2]. وصيغته (التناصيص مصدر الفعل على زنة (تفاعيل) تأتي على اثنين أو أكثر وهو تداخل النصوص ببعضها عند الكاتب طلبا لتقوية الأثر[3].

(كما يرد مصطلح (Intetexuel) وقد ترجم إلى التناصي أو المتناص وهو ما يفيد العملية الوصفية في التناص، ومصلح (Intetextualite) وقد ترجمه النقاد العرب بـــ (التناصية أو النصوصية) وهذه الترجمة جاءت على غرار ترجمة مصطلح (Structuralisme) بالبنائية او البنيوية)[4].

(التناصية أو النصوصية) وهذه الترجمة جاءت على غرار ترجمة مصطلح (Structuralisme) بالبنائية أو البنيوية)[5].

---

(١) تاج العروس، مادة نص.

(٢) ينظر: تداخل النصوص، هانس جورج رويريشت، ت: الطاهر شيخاوي ورجاء بن سلامة، مجلة الحياة التونسية، عدد٥٠، سنة ١٩٨٨، ص٥٣.

وينظر أيضًا: قاموس اللسانيات، عبد السلام المسدي، الدار العربية للكتاب، ص١٦٢.

(٣) ينظر :التناص مع الشعر الغربي، عبد الواحد مجلة الأقلام عدد (١٠، ١١، ١٢) سنة ١٩٩٤، ص ٢٧.

(٤) التناص في الشعر الأموي، بدران عبد الحسين البياتي، رسالة دكتوراه، ١٩٩٦، ص٧.

(٥) التناص في الشعر الأموي، بدران عبد الحسين البياتي، رسالة دكتوراه، ١٩٩٦، ص٧

ويورد سعيد علوش فى كتابه (معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة) بعض التعريفات لمصطلح التناص بدء من جوليا كرستيفا وانتهاء برولان بارت:

١- يعتبر التناص عند (كريستفيا) أحد مميزات النص الأساسية التى تحيل على نصوص أخرى سابقة عنها، معاصرة لها.

٢- ويرى (سوليرس) التناص فى كل نص، يتموضع فى ملتقى نصوص كثيرة بحيث يعتبر قراءة جديدة، تشديدًا وتكثيفًا.

٣- ويكون (التناص) طبقات جيولوجية كتابية، تتم عبر إعادة استيعاب غير محدد لمواد النص، بحيث تظهر مقاطع النص الأدبى عبارة عن تحولات لمقاطع مأخوذة من خطابات أخرى داخل مكون أيديولوجى شامل.

٤- ويظهر (التناص) مع التحليلات التحويلية عند (كريستفيا) فى النص الروائى.

٥- ويرى فوكو بأنه لا وجود لتعبير لا يفترض تعبيرًا آخر، ولا وجود لما يتولد من ذاته. بل من تواجد أحداث متسلسلة ومتتابعة، ومن توزيع الوظائف والأدوار.

٦- أما (بارت) فيخلص إلى أن (لانهائية) التناص، هى قانون هذا الأخير[1].

٧- فالتناص عملية وراثية للنصوص، والنص المتناص يكاد يحمل بعض صفات الأصول (ولقد عانى مصطلح التناص فى النقد العربى الحديث من تعددية فى الصياغة والتشكيل فقد ظهر هذا المصطلح فى حقل النقل العربى الحديث بعدة صياغات وترجمات عدة منها:

١- التناص أو التناصية.

٢- النصوصية.

٣- تداخل النصوص أو النصوص المتداخلة.

---

(١) معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، سعيد علوش، دار الكتاب اللبنانى، بيروت، لبنان، سوشيرس، الدار البيضاء، المغرب، ط١، سنة ١٩٨٥، ص٢١٥.

٤- النص الغائب.
٥- النصوص المهاجرة (و المهاجر إليها).
٦- تضافر النصوص.
٧- النصوص الحالة والمزاحة.
٨- تفاعل النصوص[1].
٩- التداخل النصي.
١٠- التعدى النصي.
١١- عبر النصية.
١٢- البينصوصية.
١٣- التنصيص.

كما وشهد مفهوم التناص خلطًا وتداخلاً واسعين بينه وبين بعض المفاهيم الأخرى. مثل (الأدب المقارن) و(المثاقفة) و(دراسة المصادر) و(السرقات الأدبية) نتيجة للاقتراب بين هذا المفهوم وتلك المفاهيم فيما يخص الاتجاه العام بينهما في التواصل والتأثير، إلا أن مفهوم التناص يختلف عن هذه المفاهيم على صعيد المعالجة النقدية لما يمتلكه من آليات نقدية حديثة وأنظمة إشارية ومستويات مختلفة تجعله بعيدًا في الفعل الإجرائي عن تلك المفاهيم ومنفردًا في العملية التحليلية والتركيبية أثناء إجراء التطبيق[2].

هذا فضلاً عن أن التفصيل في عرض مفهوم التناص على الصفحات القادمة كفيل بعزله وتفريقه عن سواه من المفاهيم النقدية الأخرى لأن تعريف الشيء غير المعروف يفرقه عن المعروف من الأشياء.

---

(١) التناص في معارضات البارودي، تركي المغيض، مجلة أبحاث اليرموك، سلسلة الأدب واللغويات، مجلد٩، عدد٢، سنة ١٩٩١، ص٨٩.
(٢) ينظر: تحليل الخطاب الشعري، ص١١٩.

مفهوم التناص في الخطاب النقدي الحديث
(الجذور والمقولات والآراء)

١ـ في النقد الغربي الحديث:

يقول [ميشيل فوكو] (أن تاريخ مفهوم من المفهومات لا ينحصر في ميله التدريجي نحو الدقة وسعيه المتزايد نحو العقلانية وارتقائه نحو التجريد، وإنما هو تاريخ تنوع مجالات تكوينه، وصلاحيته، تاريخ قواعد استعمالاته المتعاقبة ومبادئه النظرية المتعددة التي تم فيها ارساؤه واكتمل)(١).

من هذا المنطلق سوف أحاول عرض مفهوم التناص متتبعًا في ذلك جذوره الأولى عند أبرز النقاد الذين تحدثوا عنه ونظروا له ابتداء من جوليا كريستيفا وانتهاء بجيرار جينيت فضلا عن المداخلات التي سوف أسوقها في ثنايا هذا العرض والتي تدعم وتؤكد أو تدحض وتخالف بعض آراء الذين تناولوا هذا المفهوم في الخطاب النقدي الحديث.

(إن الكلمة لا تكون وحدها أبدا هذا ما قاله العالم اللغوي السويسري فرناندي سوسور)(٢). إنها المقولة التي ستصبح فيما بعد الجذر الأساس لمصطلح التناص الذي قام حديثا مع (الشكليين الروس انطلاقًا من شكلوفسكي الذي فتق الفكرة إذ يقول: إن العمل الفني يدرك من خلال علاقته بالأعمال الفنية الأخرى والاستشهاد

---

(١) نظام الخطاب وإرادة المعرفة، ميشيل فوكو، ت: أحمد السلطاني وعبد السلام عبد العالي، الدار المغربية للطباعة والنشر، المغرب، ط١، ١٩٨٧، ص٥١

(٢) في أصول الخطاب النقدي الجديد، تودوروف وآخرون، ت. د. أحمد المديني دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ط٢، سنة ١٩٨٩، ص١٠٣.

إلى الترابطات التي تقيمها فيما بينها، ولكن باختين كان أول من صاغ نظرية بأتم معنى للكلمة في تعدد القيم النصية المتداخلة)[1].

وإذا كان باختين لم يستعمل كلمة (تناص) ولا أية كلمة أخرى تقابلها بالروسية (..) فإن مصطلحًا أساسيًا لكتابة (الماركسية وفلسفة اللغة) ١٩٢٩ هو (تداخل) (..) وقد استخدم في مثل هذه الأنساق: (تداخل السياقات)، (التداخل السيميائي)، (التداخل السوسيو - لفظي) هذا النسق الأخير هو ما يأخذ عند كريستيفا موقع التناص وإذا كان هذا المصطلح غائبًا عند باختين فلأنه لا كلمة ولا فكرة (النص) - بوصفها ممارسة سيميائية (تصنع) عبر الكلام بحتمية) مع درجات هذا النص - تعتبر موافقة مع الفلسفة الجمالية عنده)[2]. فالكاتب من وجهة نظر (ميخائيل باختين Mikail Bakhtine) (يتطور في عالم مليء بكلمات الآخرين فيبحث في خضمها عن طريقة لا يلتقي فكره إلا بالكلمات تسكنها أصوات أخرى)[3]. ومن ثم فكل خطاب يتكون أساسًا من خطابات أخرى سابقة ويتقاطع معها بصورة ظاهرة أو خفية فلا وجود لخطاب خال من آخر ويؤكد باختين هذه الحقيقة (وحده آدم ذاك المتوحد كان يستطيع أن يجتنب هذا التوجه الحواري نحو الموضوع مع كلام الآخرين، وهذا غير ممكن بالنسبة للخطاب البشري الملموس)[4]. (ففي جميع مجالات الحياة ومجال الإبداع الأيديولوجي يشتمل كلامنا بوفرة على كلمات الآخرين منقولة بدرجة من الدقة والتمييز جد متباينة)[5]. فالحوارية أمر حتمي لجميع الخطابات كما يقر بذلك باختين الذي عرف هذا المصطلح بقوله: (لا يوجد تعبير لا تربطه علاقة بتعبير آخر)[6]. (وهي العلاقات التي تعتبر عند باختين في قلب

---

(١) ينظر: الخطيئة والتفكير (من البنيوية إلى التشريحية)، عبد الله الغذامي، كتاب النادي الثقافي، جدة السعودية، ط١، سنة ١٩٨٥، ص٣٢١ وينظر أيضًا: الشعرية، تودوروف، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١، ٩/ ١/ ١٩٨٧، ص٤.

(٢) ينظر: في أصول الخطاب النقدي الجديد، ص١٠٣-١٠٤.

(٣) ينظر: الشعرية، تودوروف، ص٤١.

(٤) الخطاب الروائي، ميخائيل باختين، ت: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة/ باريس، ط١/ القاهرة، سنة ١٩٨٧، ص٥٣-٥٤.

(٥) المصدر نفسه، ص١٠٥.

(٦) التناص، تودوروف، ت: فخري صالح، مجلة الثقافة الأجنبية، عدد ٤، ١٩٨٨، ص٤.

من دون أن تكون هناك محاولة لفرض وحدة نمط تجمع خطابات العمل الروائي من منظور واحد)[1].

ويقر باختين بصعوبة التمييز بين الخطابات المختلفة داخل الخطاب الواحد إذ يقول: (ولما كانت العلاقة الحوارية مع كلام الآخرين(...) هي علاقة في جوهرها متباينة ومولدة لتأثيرات أسلوبية مميزة داخل الخطاب فإنها مع ذلك تستطيع أن تتشابك تشابكًا وثيقًا وأن يصير من الصعب عند التحليل الأسلوبي التمييز بين شقي هذه العلاقة)[2].

فالعلاقة الحوارية عند باختين تنتسب إلى الخطاب وليس إلى اللغة يقول باختين: (إن العلاقات الحوارية ممكنة بين الأساليب اللغوية وبين اللهجات (..) ولكن يشترط استيعابها بوصفها مواقف ما ذات معنى محدد، بوصفها وجهات نظر لغوية من نوعها أي ليس من خلال دراستها على وفق منهج علم اللغة الصرف)[3].

أصبح واضحًا الآن ما يعنيه باختين من هذه المقولة: أن الأساليب اللغوية واللهجات وتداخل اللغات هنا تنتمي إلى الخطاب لأنه يحيل إلى مرجعية، إلى مواقف ونصوص تحيل على دلالة معينة في واقع ما: فالتناص ينتسب إلى الخطاب لا إلى اللغة كما قد يساء فهم مقولات باختين في هذا الصدد.

وينبغي في هذه القضية أن نفرق بين اللغة واللغة الاصطناعية التي قصدها باختين بمقولته السابقة. يقول لوتمان (إن اللغة الثانية أو الاصطناعية أو الأدبية، نظام صوغ ثان يتركب على مستوى اللغة الطبيعية)[4]. (فيرجع كل إنتاج لغوي إلى

---

(١) النقد الأدبي، ل. بروئل وآخرون، ت: د. هدى وصفي، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة/ باريس، ط١/ القاهرة، سنة ١٩٩٠، ص٧.

(٢) ينظر: الخطاب الروائي، ص٥٦.

(٣) قضايا الفن الإبداعي عند ديستويفسكي، ميخائيل باختين، ت: جميل نصيف التكريتي، سلسلة المائة كتاب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، سنة ١٩٨٦، ص٢٦٩.

(٤) مفهوم التناص بين الأصل والامتداد، بشير القمري مجلة الفكر العربي المعاصر عدد ٦٠، ٦١، ك٢، شباط، ١٩٨٦، ص٩٥

حقل العبارات المستخدمة فى مجتمع ما وفى فترة ما خاصة من تاريخه فالقائل (الكاتب) عندما يتكلم أو يكتب فهو يتحرك ضمن الكلام أو الخطابات الموجودة قبلا. هذا النشاط الموجه من خلال التفاعل الكلامي والخطابي يمكن اختصاره ضمن مفهوم الحوارية (dialogisom) أنه لا يتناول الكلام أو الخطاب الموجود سابقًا فحسب بل يشمل أيضًا إنتاجيا لغويا محتملاً وآتياً)[١].

فنظرية الحوارية (الصوت المتعدد) التى أسسها باختين تعد مقدمة أساسية وجذرية لمفهوم التناص الذى (تبلور على يد الباحثة جوليا كريستيفا (**Julia Kristeva**) فى أبحاث لها عدة كتبت بين (١٩٦٦ - ١٩٦٧) وصدرت فى مجلتى (تيل كيل **Tel Quel**) و (كريتك **Critiqus**) وأعيد نشرها فى كتابيها (سيموتيك **Semeiotke**) و (نص الرواية **o man Letextedur**) وفى مقدمة كتاب ديستويفسكى لباختين (**Bakhtine**)[٢].

نفت كريستيفا وجود نص خال من مدخلات نصوص أخرى وقالت عن ذلك (إن كل نص هو عبارة عن (لوحة فسيفسائية) من الاقتباسات وكل نص هو تشرب وتحويل لنصوص أخرى)[٣]. فالتناص عند كريستيفا أحد مميزات النص الأساسية التى تحيل على نصوص أخرى سابقة عنها أو معاصرة لها[٤]. وتصف كريستيفا التناص (بأنه قانون جوهرى إذ هى نصوص تتم صناعتها عبر امتصاص وفى الوقت نفسه هدم النصوص الأخرى للفضاء المتداخل نصيًا ويمكن التعبير عن ذلك بأنها ترابطات متناظرة (**Alter - Jonetons**) ذات طابع خطابي)[٥].

لا يتعارض مفهوم التناص مع الأصول النظرية (لعلم الدلالة التحليلي

---

(١) المصدر نفسه، الصفحة ذاتها.

(٢) فى أصول الخطاب النقدى الجديد، ص١٠٢.

(٣) الخطيئة والتكفير، ص٣٢٢.

(٤) معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص٢١٥.

(٥) علم النص، ص٧٩.

(Semanalyse)[1]، الذى صاغته الباحثة كريستيفا بل يتكامل معه ليشكل امتدادًا معرفيًا. انسجامًا مع هذه المقولة فكل خطاب بإمكانه أن يصبح هدفًا لخطاب نقدى آخر وإن كان على شكل (محاكاة ساخرة (Parodia)[2].

إن التناص عند كريستفيا يندرج ضمن إشكالية الانتاجية النصية التى تتبلور كـ (عمل النص) إذ يشكل النص لكريستيفا مجال عمل ذاتى التولد يفكك اللغة الطبيعية المرتكزة على التمثل لاستبدالها بتعددية المعانى التى يستطيع القارئ وحتى الكاتب إيجادها انطلاقًا من سلسلة جامدة ظاهريًا، هذا العمل المستقل عن مؤلفه تسميه كريستيفا (الدلائلية signifance)[3]. والدلائلية أو التمعنى، على عكس الدلالة لا يملك إلا أن يقتصر على الاتصال، على التمثيل، على التعبير، أنه يموضع الفاعل (الكاتب، القارئ) داخل النص ليس كإسقاط يمكن أن يكون استيهامًا (..) ولكن كـ (ضياع) فى المعنى[4].

إن البنية تستند على مفهوم متجمد للنص، إذ أن مجموع العلاقات التى تكونه

---

(١) تفسير وتطبيق مفهوم التناص فى الخطاب النقدى المعاصر، عبد الوهاب ترو، مجلة الفكر العربى المعاصر، عدد ٦٠-٦١، ك٢، شباط، ١٩٨٩، ص٧٨.

"يهدف علم الدلالة التحليلى (الذى يعتبر نشاطًا سميائيًا) إلى تحليل الدال والعمليات الدلالية فهو مرتبط بالأنظمة العلمية وقادر على نقل التحولات الأسطورية والتاريخية والاجتماعية إلى نسيج اللغة بعد تفكيكها وإعادة بنائها، لقد حاول الاستفادة من علم النفس من خلال نظريات (فرويد) و(لاكان) وخاصة فى ميدان الدال واللاوعى القائمين على أسس إنتاجية وتحويلية) ينظر: المصدر السابق، ص٧٨.

(٢) ينظر: فى أصول الخطاب النقدى..، ص١٠٢.

وقد أشار ابن الأثير وتعرض لهذه القضية فى معرض حديثه عن التأويل إذ يقول [لا يخلو تأويل المعنى من ثلاثة أقسام: إما أن يفهم منه شيء واحد لا يحتمل غيره، وإما أن يفهم منه الشيء وغيره، وتلك الغيرية: إما أن تكون ضدًا أو لا تكون] ينظر: المثل السائر فى أدب الكاتب والشاعر، لابن الأثير، تحقيق محمد محيى الدين بن عبد الحميد، ج١، شركة ومطبعة مصطفى البابى الحلبى وأولاده بمصر، سنة ١٩٣٩، ص٣٣.

(٣) ينظر: النقد الأدبى، ل بيرونل، ص١٠٥ – ١٠٦.

(٤) ينظر: نظرية النص، ص٩٥.

تحدد دلالته ولو تعددت هذه الأخيرة وهو مفهوم يدحضه مفهوم الإنتاجية (Productivity)[١].

فالنص فى نظر كريستيفا ليس نظامًا لغويًا ناجزًا ومقفلا أو مغلقا كما كان يزعم الشكلانيون الروس والبنيويون الأوربيون.. (..) بل أنه مصدر لارتداد الإشعاع وانعكاسه فهو بمثابة العدسة المقعرة، لمعان ودلالات معقدة.[٢] فلا معنى إذن لانغلاق النص ففى كل بيت وكل قصيدة نجد صدى أبيات أخرى"[٣].

لقد كان النص فى نظر البنيوية بنية قائمة بنفسها ومكتفية بذاتها، قائمة على نظام لغوى إشارى تربط بين عناصره شبكة من العلاقات المترابطة التى تحيل إلى معنى محدد طبقًا لمبدأ التولد الذاتى أو الانبثاقى فهو على هذا الأساس يشير إلى دلالات محددة على عكس ما تراه كريستيفا فالنص فضلا عن نظامه اللغوى والإشارى ينفتح بفضل منتجه (القارئ) على فضاءات (خارج – نصية) تحيل إلى معان عدة وتستقطب فوق هذا شبكة معقدة من النصوص التى سكنت فى نص المبدع وذاكرة القارئ.

(وتستخرج كريستيفا من مفهوم الإنتاجية، تمفصلا ثنائيا أساسيا: (النص الظواهرى phenotexte) و(النص التكوين genotexte) إذ تقصد بالمصطلح الأول: مستوى القول الملموس وبالثانى: ما يحدث تحت هذه البنية الظاهرية عندئذ يصبح النص نقطة الالتقاء ليس بين منتجه ومتلقيه فحسب بل وأيضًا بينه وبين

---

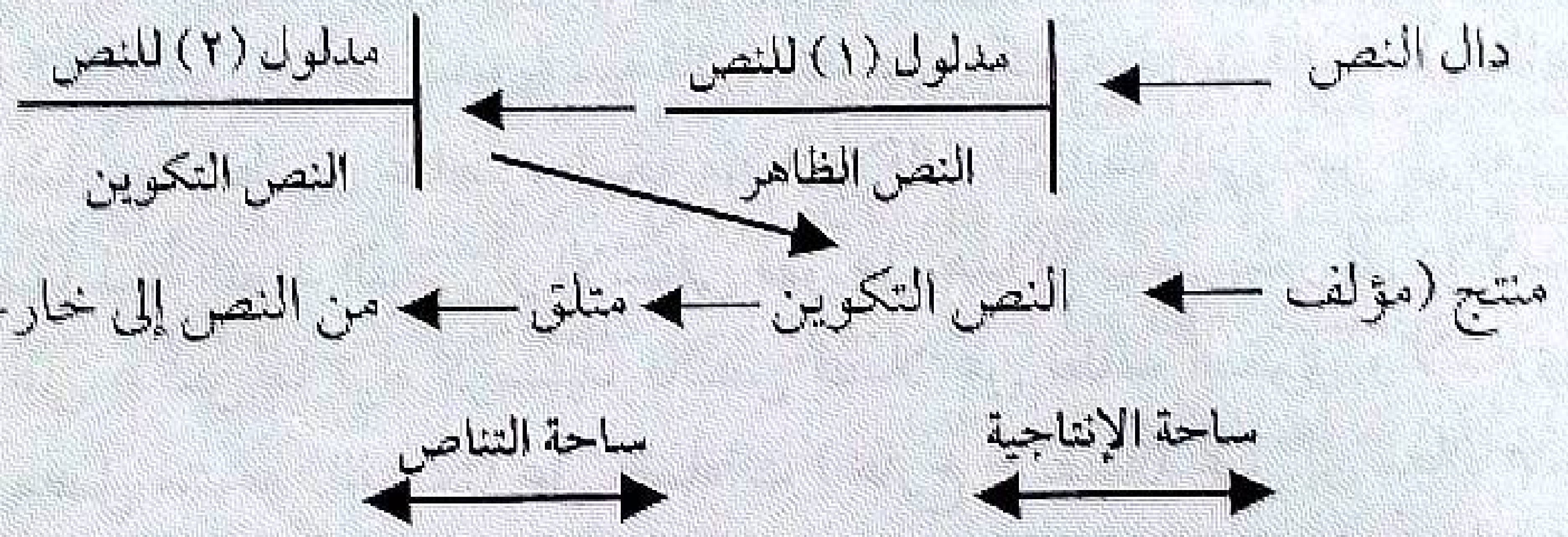
(١) النقد الأدبى، ص١٠٥.
"وظفت كريستيفا نظرية التناص لنسف بعض مقولات المركزية الأوروبية مثل مقولة الحضور ومقولة الانسجام ومقولة الحقيقة المطلقة التى يحتويها النص ويحيل عليها، وأثبتت أن أى نص هو عبارة عن نسيج من أصوات آتية من هنا وهناك". ينظر: دور المعرفة الخلفية فى الإبداع والتحليل، محمد مفتاح، مجلة دراسات سيميائية، أدبية، لسانية، عدد ٦، سنة ١٩٩٢، ص٩٦.

(٢) ينظر: النقد الأدبى، ص١٠٥.

(٣) الكتابة والتناسخ (مفهوم المؤلف فى الثقافة العربية)، عبد الفتاح كيليطو، ت: عبد السلام بن عبد العالى، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء، المغرب، ط ١، سنة ١٩٨٥، ص٢٥.

النصوص المتعددة التى سبقته أو القريبة منه والتى تربطها به علاقات غير متوقعة، ولكن فعليه"[1].

وبتعبير آخر أن النص الظواهرى أو النص الظاهر أو خلقة النص هو الدلالة الأولية الكلية للنص أو النص الذى يمكن أن يدرك معناه عند القارئ العادى والنص التكوين أو النص التكوينى أو تخلق النص هو الدلالة الثانية الكلية للنص أو معنى المعنى الكلى للنص أو البنية العمقية له ويوضح المخطط الآتى ذلك بوضوح:



ليس هذا التقسيم بين النص الظاهر والنص التكوين إلا تيسيرا لعلاقة أكثر تعقيدًا أسستها الفلسفة الماركسية وهى العلاقة الجدلية بين البنية الفوقية والبنية التحتية، أيضا على الصعيد اللغوى فإن (نعوم تشومسكى) له تقسيم مشابه له، وهو التقسيم القائم على ثنائية البنية السطحية والبنية العميقة للنصوص اللغوية، هذا فضلا عن (أن النص يخضع فى نظر كريستيفا فى تركيبه الظاهر والخفى لقوانين الوجود والعدم واستفادت من ذلك مما قرأته لكانط وهيغل وماركس ولينين والوجوديين عامة فحولت النص الأدبى إلى قضية كبرى لا تقتصر على وصف الظواهر الأسلوبية ولا تتوقف على استخراج الثنائيات وضبط الوحدات والوظائف بل تحول مشغل بحثها من بنية النص، من موضوع تشكله إلى البحث عن ماهيته من دون أن تتخلى عن حضوره المادى المحسوس)[2]. (فهى تضع تجربة

---

(١) ينظر: وجود النص، نص الوجود، مصطفى الكيلانى، الدار التونسية للنشر سلسلة مرافقات، رقم السلسلة (٣) مطبعة تونس، قرطاج، تونس، سنة ١٩٩٢، ص٦٥ – ٦٦.

(٢) وجود النص – نص الوجود، ص٦٠-٦١.

التحليل السيمي (Semenallgse) عند الحدود بين السيائية (إذ يبقى النص دائمًا) نظامًا للعلامات والتحليل النفسي (فتصبح العلامة) إطارا للغرائز الفردية أو الجماعية التي توظف رموزها الخاصة في هذا الإطار)(١)(*).

ولا تدحض الباحثة ارتباط النص بسياقه(...) فالسياق مذوب في النص)(٢).

ولكنها تجعل الانفتاح النصي من داخل النص على ما هو خارج عنه (خارجي – نصي) فتربطه بالنصوص الأخرى والمرجعيات الاجتماعية والثقافية(..)(**) من خلال حشد وتنضيد نصوص سابقة أو معاصرة ضمن لحمة النص المتناص (المقروء) بوصفه نظامًا لغويًا وإشاريًا يحيل على نصوص أخرى..

ويواصل (رولان بارت Roland Barthes) ما انتهت إليه كريستيفا من طروحات حول نظرية النص ولا سيما في النص والتناص إذ يقول: (كل نص ليس إلا نسيجًا من استشهادات سابقة (..) ويتحدث بارت عن النص بوصفه جيولوجيا كتابات ويصرح على إنتاج المعنى في معرض حديثه عن التناص في كتابه (لذة النص): هذا هو التناص، إذن استحالة العيش خارج النص اللانهائي وسواء كان هذا النص بروست أو الصحيفة اليومية أو الشاشة التلفزيونية، فإن الكاتب يصنع المعنى والمعنى يصنع الحياة)(٣).

فلا وجود لنص برئ كما يذهب إلى ذلك بارت فالتناص أمر حتمي لكل النصوص ويضرب بارت على ذلك مثالا طريفا إذ يقول: (إن مؤلفات بروست هي المؤلفات المرجعية بالنسبة إلي)(٤). وهو بذلك يؤكد دور المتلقي في عملية خلق

---

(١) ينظر: النقد الأدبي، ص١٠٥.

(*) إن التناص مقولة سيميائية، كبرى، فكما أن العلامة تشير إلى رمز أو شيء ما فكذلك النص يشير حسب نظرية التناص إلى نصوص عدة!

(٢) وجود النص – نص الوجود، ص٦٤.

(**) عند الإحالة فإن القارئ يرجع من خلال قراءته للنص على نصوص أدبية وفكرية وغيرها من الكتابات الموثقة من جهة ومن جهة أخرى إلى واقع اجتماعي ومن ثم فثمة مرجعيتان الأولى: مرجعية نصية، أما الثانية: فهي المرجعية الواقعية.

(٣) ينظر في أصول الخطاب النقدي الجديد، ص١٠٥، ١٠٦.

(٤) النص بوصفه إشكالية راهنة، ص١٤.

التناص وقدرته المرجعية والثقافية التى بواسطتها يقيم العلائق بين النصوص الأخرى والنص المقروء، والمؤلف من وجهة نظر بارت لا يفعل شيئًا سوى تكرار النصوص الأخرى إذ يقول: "ما دام النص مجموعة من النصوص المتداخلة يتحول عبرها المؤلف إلى مجرد ناسخ ليس إلا"(٢). وفى الحقيقة ليس الأمر كما يقول بارت لكن الكاتب عند اعتماده نصوصًا أخرى فهو لا يعيدها كما هى، إنما يعيد صياغتها بعد تفكيكها فى ذاكرته فيصبها من جديد فى قوالب جديدة بعد أن حور فيها وعدل فى شكلها ومضمونها ويؤكد هذا الأمر (سولرس Sollers): "كل نص يقع فى مفترق طرق نصوص عدة فيكون فى آن واحد إعادة قراءة لها واحتذاء وتكثيفًا ونقلا وتعمقًا"(٣).

ويصرح بارت فى مكان آخر بأن "التناص يلغى التراث ويقضى عليه"(٣).

وفى الواقع أن التناص لا يلغى التراث بقدر ما يعيده بقوانين مختلفة ليبعثه من جديد على صور متباينة.

إن التناص فيما يقول بارت: (يفيد فى مقاومة قانون السياق المنغلق فيؤكد وجود سياقين على الأقل ومن ثم فإن العبارة التى تنتج معنى ممكنًا لا تلغى غيره من المعانى التى تصله بنصوص متغايرة، والنص المتناص (intertext) يتضمن المؤثرات والمصادر والأصول)(٤).

وفى هذا القول تحول كبير من البنيوية إلى ما بعد البنيوية، البنيوية التى تعد النص بنية مغلقة ومقفلة لا تحيل على ما هو خارج عن النص إلى ما بعد البنيوية ومنها نظرية التناص التى ترى ضرورة مع الانفتاح على ما هو (خارج نصى) ويؤكد بارت

---

(١) فى أصول الخطاب النقدى، ص١٠٥

(٢) من الأثر إلى النص، رولان بارت، ت: عبد السلام بن عبد العالى، مجلة الفكر العربى المعاصر، عدد ٣٨، آذار ١٩٨٦، ص١١٥.

(٣) عصر البنيوية، أديث كيرزويل، ت: د. جابر عصفور، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد، ط١، سنة ١٩٨٥، تنظر: هوامش المترجم، ص١٩٤.

(٤) عصر البنيوية، اديث كيرزويل، ت: د. جابر عصفور، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد، ط١، سنة ١٩٨٥، تنظر: هوامش المترجم، ص١٩٤.

قيمة السياق السوسيو- ثقافي للنص الذي يحيل على ثقافة مجتمع معين، هذا فضلا عن اهتماماته في الجانب الاجتماعي للنص..

ويذهب بارت إلى أن أصول النص المتناص غير محددة كما أنها عصية على الفهم والإرجاع، والتسمية، لأن قانون التناص غير نهائي فهو يحيل على معان متعددة ومتشعبة والتي لا تشير صراحة إلى المصدر الأساس بل تثير الشكوك في تعدد مصادر النص وأصوله ومواده الأولية (إن التناص الذي يدخل فيه كل نص لا يمكن أبدًا أن يعد أصلاً للنص: البحث عن أصول الأثر والمؤثرات التي خضع لها رضوخ لأسطورة السلالة والانحدار أما الاقتباسات التي يتكون منها النص فهي مجهولة الاسم ولا يمكن ردها إلى أصولها مع ذلك فقد سبقت قراءتها"[1] [*].

إن تبادل النصوص أشلاء نصوص أخرى دارت أو تدور في فلك النص معتبر مركزًا وفي النهاية تتحد معه، وهو واحدة من سبل ذلك التفكيك والانبناء[2].

فالتناص عند بارت بمثابة البؤرة التي تستقطب إشعاعات النصوص الأخرى وتتحد مع هذه البؤرة لتؤسس النص الجديد (المتناص) ومن ثم يخضعان في الآن نفسه إلى قوانين (التشكل) أو البناء وقوانين (التفكك) أي الإحالة إلى مرجعية أو إلى نصوص أخرى...

فالنص يصنع من نصوص متضاعفة التعاقب على الذهن منسجمة من ثقافات متعددة ومتداخلة في علاقات متشابكة من المحاورة والتعارض والتنافس وبذا يتأسس ما يسميه بارت: المعجم المتباين العناصر للنصوص المتداخلة(...) ويقول:

---

(١) من الأثر إلى النص، ص١١٥.

(*) قد يقال أن بالإمكان التغلب على مسألة شمولية الإطلاع على النصوص الأدبية السابقة باستخدام الحاسب الآلي (Computers) وذلك لتجاوز معضلة الإحاطة بالكم الجسيم من النصوص واستحضارها لحظة الدراسة(...) لكن الأنماط التي يتعرفها الحاسوب هي تتفق مع المعايير المعروفة للغة في صورتها الاتصالية العادية وليس في صورتها الشعرية) ينظر (التناص المفهوم والآفاق) باقر جاسم محمد، مجلة الآداب عدد (٧-٩) سنة ١٩٩٠، ص١٦.

(٢) نظرية النص، ص٩٦.

إن هذه العلاقات تتشابك وتتضافر لتتوجه نحو وجهة واحدة هي ذهن القارئ الذي يفكك النص ويشرحه لكي يمنحه وجوده: معناه[1].

فالتناصية قدر كل نص مهما كان جنسه لا تقتصر على قضية المنبع أو التأثير والتناص مجال عام للصيغ المجهولة التي نادرًا ما يكون أصلها معلومًا (..) ومتصور التناص وحده الذي يعطي أصوليا نظرية التناص جانبها الاجتماعي[2]. فلا يحيد بارت عن الدرب الذي سلكته كريستيفا في تأكيدها أن النص نظام يحيل على معنى وليس فعلا اعتباطيًا أو آليا. (فالنص متخذ حجابا يحجب الذاهب وراءه بحثا عن الحقيقة وعن الرسالة الواقعية وباختصار عن المعنى)[3].

فالإنتاجية عند بارت (الساحة التي يتصل فيها صاحب النص بقارئه، فالنص يعتمل طوال وقت ومن أني تناولناه (..) فالإنتاجية تنطلق وتدور دوائر إعادة التوزيع ويبزغ النص عندما يباشر المدون أو القارئ مداعبة الدال)[4]. إن الإنتاجية لدى بارت في جدلية تقع بين المؤلف بوصفه المنتج الأول للمعنى، وبين متلقي النص (وهم عديدون ومتباينون) وبوصفهم منتجين شرعيين للمعنى على وفق إحالاتهم وهذا الأمر وحده يسهم في تعددية المعنى للنص الواحد وهو ما يسميه بارت اعتمادًا على اقتراحات كريستيفا بـ (التمعني) (إذا تتحول قوة الحضور بفعل (الاختلاف)[*] إلى غياب للدلالة الواحدة وإلى تخصيب للدلالة المحتملة بحيث يغدو النص حلقة من سلسلة متواصلة من الدلالات غير المقترفة بمرجع واحد،

(١) ينظر: الخطيئة والتكفير، ص٢٢٣.
(٢) نظرية النص، ص٩٦.
(٣) ينظر لذة النص، ص٦٤، وينظر أيضا: نظرية النص، ص٩٧.
(٤) ينظر: نظرية النص، ص٩٤.
(*) يعد مفهوم الاختلاف من المفاهيم التي بلورتها الكتابات النقدية التي تنتمي إلى فترة ما بعد البنيوية (Past-structuralism) والتي ارتبطت بكتابات جاك ديريدا وأنصار المدرسة (التفكيكية Deconstruction) وبكتابات عالم التحليل النفسي (جاك لاكان) ومفهوم (الاختلاف Difference) هذا ليس اختلاف الذات عن الآخر أو تميز النص عن غيره من النصوص الأخرى، وإنما هو اختلاف النص عن نفسه ولا يتم تصور هذا الاختلاف إلا في عملية إعادة القراءة وحدها..) ينظر: الشعر والتحدي (إشكالية المنهج)، صبري حافظ، مجلة الفكر العربي المعاصر عدد ٣٨ آذار سنة ١٩٨٦، ص٧٩

وهو ما اصطلح عليه باسم (الدلالة المتعالية) حيث أن القراءة المحايثة أو الباطنية للنص تتم من خلال الانتقال بين داخل النص وخارجه انتقالات موضوعية[1].

حيث يتم تحويل النص الظاهر إلى النص التكوين بفضل منتجة (القارئ) الذى يبحث عن متعة فى النص[*].

واهتم (تزفتان تودرورف Tzvetan Todorov) بالتناص فى دراسته عن المفكر الروسى باختين، إذ يرى أن مصطلح التناص يعادل مصطلح الحوارية إذ يعد جميع العلاقات التى تربط تعبيرًا بآخر علاقات تناص ومن هذه العلاقات (خطاب الآخر وخطاب الأنا فضلا عن جميع العلاقات الدلالية التى تنهض بين ملفوظين هى علاقات حوارية (تناصية)[2].

وبهذا قد أعطى تسمية جديدة هى (التناص) اعتمادًا على اقتراح جوليا كريستيفا فقال: (إنه على المستوى الأكثر بساطة كل علاقة بين ملفوظين تعتبر تناصا فكل تناجين شفويين أو كل ملفوظين يجاور أحدهما الآخر يدخلان فى نوع من العلاقات نسميها (علاقات حوارية)[3]. إلا أن مفهوم التناص عنده أكثر شمولية فيندرج ضمنه فى طروحاته مفهوم الحوارية إلا أن هذا الأخير مستخدم عنده لأنواع خاصة من التناص (كتبادل الاستجابات بين شكلين أو لفهم باختين الخاص للهوية الشخصية للإنسان)[4].

---

(١) ينظر: استراتيجية التفكيك، بسام قطوس، مجلة البصائر، تصدر عن عمادة البحث العلمى بجامعة البنات الأردنية الأهلية، مجلد١، عدد ٢ آذار ١٩٩٧، ص٧٣.

ينظر أيضًا: الكتابة والاختلاف. جاك ديريدا، ت: كاظم جهاد، تقديم: محمد علال سيناصر، دار توبقال للنشر، ط١، سنة ١٩٨٨، ص٤٣.

(*) يقول بارت فى معرض حديثه عن التمعنى: (يأتى تقمصه (أى التمعنى) للمتعة، فالنص يصبح شهوانيًا بواسطة متصور التمعنى (ولهذا ليس هناك أدنى حاجة لتمثيل مشاهد شهوانية) انظر: نظرية النص، ص٩٥، وينظر أيضًا الفصل الثانى من كتاب لذة النص.

(٢) ينظر: التناص، تودوروف، ص٤-١٠.

(٣) ينظر: أسلوبية الرواية، حميد الحمدانى، منشورات دراسات أدبية سيميائية، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط١، سنة ١٩٨٩، ص٩١.

(٤) ينظر: التناص، تودوروف، ص٤.

ويقر تودوروف بأن لا مناص من ظاهرة التناص إذ يقول فى ذلك (ليس هناك تلفظ مجرد من بعد التناص)[1]. (فكل نصية هى تداخل نصى)[2]. ويحاول تودوروف أن يلصق التناص بالخطاب من دون اللغة يقول: (أن التناص ينتسب إلى الخطاب discourse ولا ينتسب إلى اللغة وأنه تمثل للغة[3].

ويحذر تودوروف من استخدام النص المعارض بالنص المعارض بديلا عنه أو تعويضًا له (لأن العلاقة بينهما ليست من نوع التكافؤ السهل فحسب بل هى علاقة يعتريها تنوع عظيم)[4]. ويقر تودوروف بصعوبة إرجاع النص المتناص إلى أصوله أو إلى مرجعيته التى تكون منها (لا يستدعى النص الحاضر نصا آخر بل مجموعة لا اسم لها من الخصائص الخطابية فإننا نجد أنفسنا بإزاء وجه من وجوه تعدد القيم)[5]. وهو بهذا يتفق مع بارت فى كثرة المصاعب أثناء عملية تحديد أصول النص المتناص...

أما (يورى لوتمان Uouri Lotman) فلقد اهتم بدراسة التناص إلا أن اهتمامه انصب على القراءة والتلقى ضمن تمييزه بين اللغة الطبيعية واللغة الاصطناعية (الأدبية) فى كتاب (بنية النص الفنى) "ليست هذه اللغة حسب، ى.لوتمان معزولة عن الصراع والتناحر الذى يقوم بين الباث (المرسل)و المستقبل (المرسل إليه) وقد تتخذ حينئذ سمة التخفى (اللغةكقناع) التى تجعل هذا المستقبل فى علاقة مع (لغة) المرسل (الكاتب أو المؤلف) الذى يفرضها على القارئ وقد تعرضت لتهجين مع اللغات التى تشكل قبليًا جزءًا من عدة وعى القارئ[6]. وهو بهذا يحاول إعطاء القارئ الدور الفاعل هذا فضلا عن مؤلف النص إذ يجعله منتجًا للتناص بفضل الإحالة والامتصاص ومن ثم التحويل الذى يمارسه على النص

---

(١) ينظر المصدر نفسه، ص٥.

(٢) نقد النقد. تودوروف. ت: سامى سويدان، منشورات مركز الانماء القومى، بيروت – ط١، سنة ١٩٨٦، ص٩٤.

(٣) التناص، تودوروف، ص٤.

(٤) الشعرية، تودوروف، ص٤٠ –٤١.

(٥) المصدر السابق، ص٤٢

(٦) ينظر: مفهوم التناص بين الأصل والامتداد، ص١٠١.

الجديد، فهو يركز على "المقروئية الثقافية(*)" لكل من الباث والمتلقي في عملية خلق التناص.

وهكذا يصبح النص عبارة عن تراتبيه تجعله ينقسم إلى نصوص صغيرة تميل عليه داخليًا كما تميل من جانب ثانٍ على بنيات خارج نصيه (..) وتقتضي الضرورة في هذا السياق مقابلة النص الأدبي مع السنن التي تتحكم فيه من وجهة نظر علائقية البنيوية الداخلية ومن وجهة نظر التجنس الذي يرقى إليه ويتم ذلك حسب لوتمان عبر إحالة النص على واقعه وهو يعيد إنتاج واقع آخر ويترجمه ويعوض الحياة المعروضة وعبر إحالته لغته على النماذج الثقافية"(1).

فالنص عند لوتمان ترجمة لواقع أو تدوين لتجربة بواسطة اللغة، وينبغي عند الإحالة ألا تكون إلى نصوص أخرى فحسب ولكن إلى واقع هذا النص والمحيط الذي انبثق منه ويشمل هذا المؤثرات الأيديولوجية والنفسية والاقتصادية والابستمولوجية .. فهو يقر بانفتاح النص على ما هو خارج عنه لأنه لا يمكن أن تكون الإحالة إلا بفضل هذا الانفتاح النصي ولكي يتسنى للقارئ أن يقيم العلائق ويصل المقطوع ويسد الفراغات بين النص المتناص مع النصوص الأخرى السابقة أو مع الواقع الذي تكون فيه، فالنص بعد هذا يسمى (نصا مفتوحًا) ففي كل قراءة يتجدد معناه ليس فقط عند قراء مختلفين فحسب وإنما عند قارئ واحد أيضًا.

ويقترح (لوران جيني Jenny) إعادة تعريف التناص بأنه (عمل تحويل وتمثيل عدة نصوص يقوم بها نص مركزي يحتفظ بريادة (قيادة) "المعنى" نرى هنا أن التناص بمثابة خاصية للنص وأن المطلوب هو عدم تضييع النقطة المركزية وأن الدلالة شيء ملازم للنص"(2).

فالتناص عند جيني عملية صهر نصوص في بؤرة مركزية أو ما تسمى (بالبؤرة

(*) يتكرر مصطلح المقروئية الثقافية في دراسات نقاد نظرية التناص وهو يعني: القراءات والثقافات والمعارف والمرجعيات التي تختزلها ذاكرة الإنسان في حياته ثم يستحضرها عند الكتابة والقراءة على حد سواء.

(1) ينظر: المصدر نفسه، ص١٠١.

(2) ينظر في أصول الخطاب النقدي، ص١٠٨ – ص١٠٩.

المزدوجة)(*) هذه البؤرة تخص النص الجديد (المتناص) فالنصوص المنصهرة فى هذه البؤرة تضئ النص الجديد وعندئذ تصبح تابعة له لأنها جزء منه وفى هذه الحالة لا تصبح العملية مجرد إحالة على نصوص أخرى فحسب، بل العملية تصبح غاية فى التعقيد بسبب من تحويل وتمثيل النصوص المتموضعة فى نسيج هذه البؤرة التى يصعب معها الإرجاع والإحالة.

ويجعل جينى التناص يتم على مستوى الشكل والمضمون سواء بسواء من خلال المحاكاة والمحاكاة الساخرة والتمثيل والتوليف والسرقة الأدبية[1].

ويرى جينى أن الأمر لا يتعلق بأزمة ثقافية وإنما هو قلق التأثير(**) الذى يخلق الوازع والذوق ورغبة المبدع فى تغيير النماذج على وفق صور شتى يسعى من خلالها إلى إقصاء شبح الأب علمًا أن التناص ظاهرة نقدية وليس مجرد إضافة ملتبسة من التأثيرات[2].

لا تخلو هذه المقولات السابقة من بعض التصورات التقليدية لمفهوم التناص لأن جينى حاول حصرها فى ميدان التأثيرات على الرغم من استدراكه الأخير.

والتناص بمفهومه الجديد عنده على مظاهر فهى إما (تحقيقًا) أو (تحويلاً) أو (خرقًا) وهى المظاهر التى من شأنها أن تفيد فى التوصل إلى معنى النص وبنيته[3].

إن التناص عند جينى يتميز بالتمهيد لخط خاص فى القراءة يكسر خطية (عمودية) النص ولكننا نكون حينئذ إزاء أمرين، أما متابعة القراءة على أساس

(*) تعد فكرة البؤرة المزدوجة من أهم نتائج مصطلح التناص فى الدراسات النقدية الحديثة على أساس أن ازدواج البؤرة يلفت اهتمامنا إلى النصوص الغائبة والمسبقة، والتخلى عن أغلوطة استقلالية النص) ينظر: التناص التاريخى والدينى، أحمد الزغبى، مجلة أبحاث اليرموك مجلد ١٣، عدد١، سنة ١٩٩٥، ص١٧٤-١٧٥.

(١) ينظر: مفهوم التناص بين الأصل والامتداد، ص٩٢.

(**) مصطلح اجترحه (بلوم) وهو علاقة تفاعلية نصية، يتداخل فيها النص مع مجموعة من النصوص فى محاولة لتأسيس الذات عن طريق تدمير الآخر للمزيد من التفصيل ينظر: الشعر والتحدى، إشكالية المنهج، ص٧٧.

(٢) ينظر: مفهوم التناص بين الأصل والامتداد، ص٩٣.

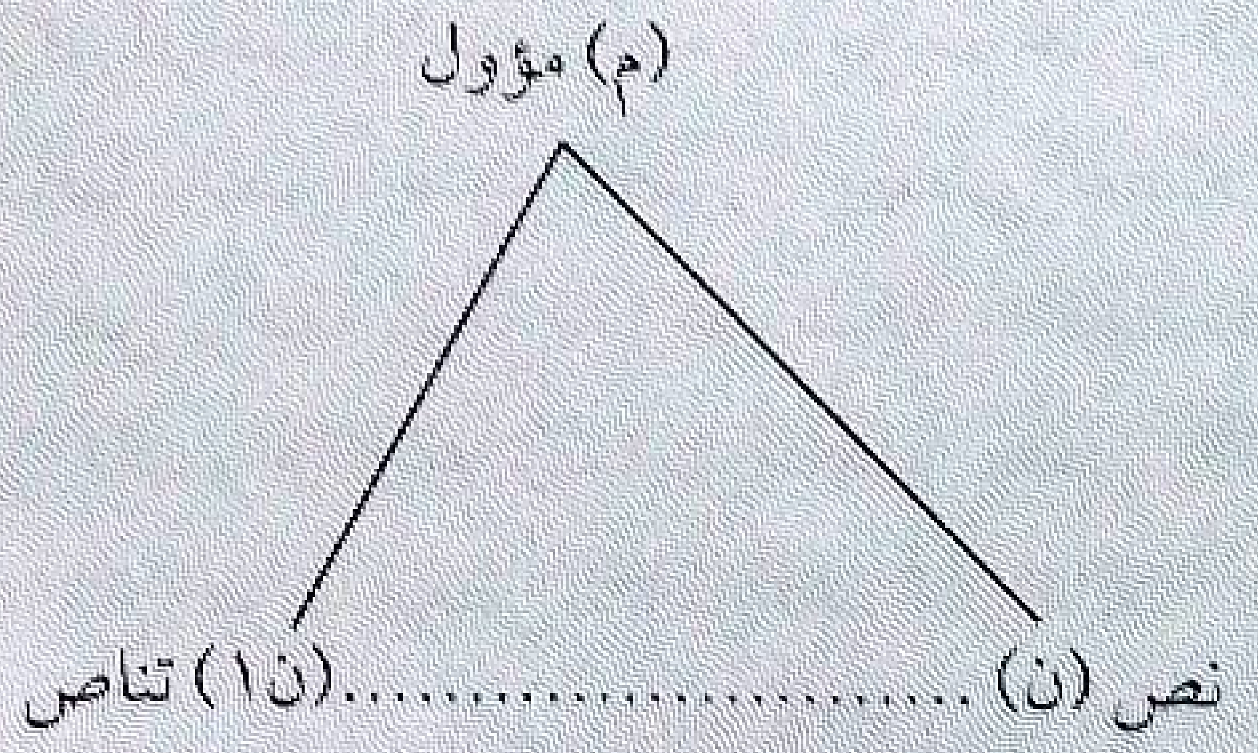
(٣) ينظر: المصدر نفسه، ص٩٢.

اعتبار النص جزءًا مقطعًا من نص آخر هو مركبية Lasyntagmtigne النص بأكملها أو العودة إلى النص الأصل (المصدر) والبحث بعد ذلك عن العلائق الخلافية التى توحد أو (تفرق) أيضًا بين النص الجامع والنصوص التى سبقته[1].

بينما تبنى (ميخائيل ريفاتير M.Riffaterre) فى آخر أعماله عن الأسلوبية صيغة التناص واستعملها مرتبة من مراتب التأويل وهو تبن مرتبط بأفكاره عن الوقائع البلاغية والمقروئية الأدبية على مستوى افتراض تطابق متبادل بين الشكل والمضمون (Semiosis) فإن مرجعيات النصوص هى نصوص أخرى[2].

فهو يذهب إلى أن التناص منتج (للتدال) بينما القراءة الخطية لا تنتج سوى المعنى ولما كانت هذه القراءة تتم على ضوء مرجعيات كثيرة للنص (..) فإن المعنى المفترض للنطق لا يستوى إلا على ضوء اعتبار معنى من النص ومعنى مرجعى فى آن واحد)[3].

ويحاول ريفاتير التمييز بين التناص والتداخل النصى (التناص هو مجموعة من النصوص التى نجد بينها وبين النص نحن بصدد قراءته هو مجموعة من النصوص التى نستحضرها فى ذاكرتنا عند قراءة مقطع معين، أما تداخل النصوص فهى ظاهرة توجيه قراءة النص ويمكن أن تحدد تأويله وهى مناقضة للقراءة الخطية، ولما كان تداخل النصوص يساهم فى مسار المعنى العميق فإنه يمثل فى الحقيقة (سيميائية لتداخل النصوص) هذه السيائية نجدها مفهمة فى المثلث المنطقى:



(١) ينظر: مفهوم التناص بين الأصل والامتداد، ص٩٢.
(٢) ينظر: فى أصول الخطاب النقدى الجديد، ص١١٠.
(٣) تداخل النصوص، هانس وجورج روبريشت، ص٥٧.

لا يؤدي تداخل النصوص وظيفته ولا ينهض النص بأعباء نصانيته إلا إذا كانت القراءة تنقل من (ن) إلى (ن١) عبر (م) وكان تأويل النص على ضوء التناص رهين المؤول فإذا مررنا في القراءة من (ن) إلى (ن١) مباشرة متبعين الخط المتقطع فإننا لا ندرك سوى إشارة أو شاهد أو مصدر"[1].

أما الناقد (ب. زمتور p.zumthor) فيمتد التناص عنده إلى فضاءات في آن واحد:

١- فضاء يتحدد الخطاب فيه بوصفه موضوعًا لتحويل الملفوظات الآتية من مواقع أقرب.

٢- فضاء يتم فيه الفهم (القراءة) بحسب قانون جديد ناتج عن التقاء خطابين أو عدة خطابات لملفوظ واحد.

٣- وأخيرًا، الفضاء الداخلي الذي يبرز فيه الخطاب العلاقات المنعقدة بين الأجزاء الداخلية المكونة له"[2].

إن الفضاء الأول المكون للنص المتناص قائم على قصدية المؤلف لأن عملية التحويل لا تكون إلا بفضل هذا المؤلف الذي يحور النصوص الأخرى، ويعطى الفضاء الثاني الدور الكبير للمتلقي بوصفه منتجه ليس للمعنى فحسب ولكن للتناص أيضًا على وفق المرجعية الابستيمولوجية ومن ثم يحاول هذا القارئ ربط هذه المرجعية وإلصاقها بالنص الجديد المتصور.. ويعطى الفضاء الأخير القيمة النصية أو البنيوية للنص بوصفه نظامًا قائمًا على شبكة علاقات داخلية تسهم في تناص النص بفضل (النمو والتوالد والتناسل)داخليا ببعض الآليات كالتكرار والقلب والمجاورة.. الخ وهو بهذا يعطى التناص فضاءات ثلاثة.

(ويربط زمتور التناص رأسا بـ (المحددات الداخلية) لحضور التاريخ والتى

---

(١) ينظر: المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(٢) ينظر: المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

تشكل في الواقع (التاريخية) أن جدلية التذكر التي تنتج النص حاملة آثار نصوص متعاقبة تدعى هنا بالتناص)[1].

(ويروي (و.كريزنسكي W.Krysinski) أن التناص فضاء للعبة ذات أوجه عديدة:

سؤال/ جواب. تمفصل السرد/ فك تمفصل السرد، اللهجة المحلية/ اللهجة الاجتماعية، الشاهد (جسم دخيل على النص) ابتلاع الشاهد (جسم من النص نفسه)[2].

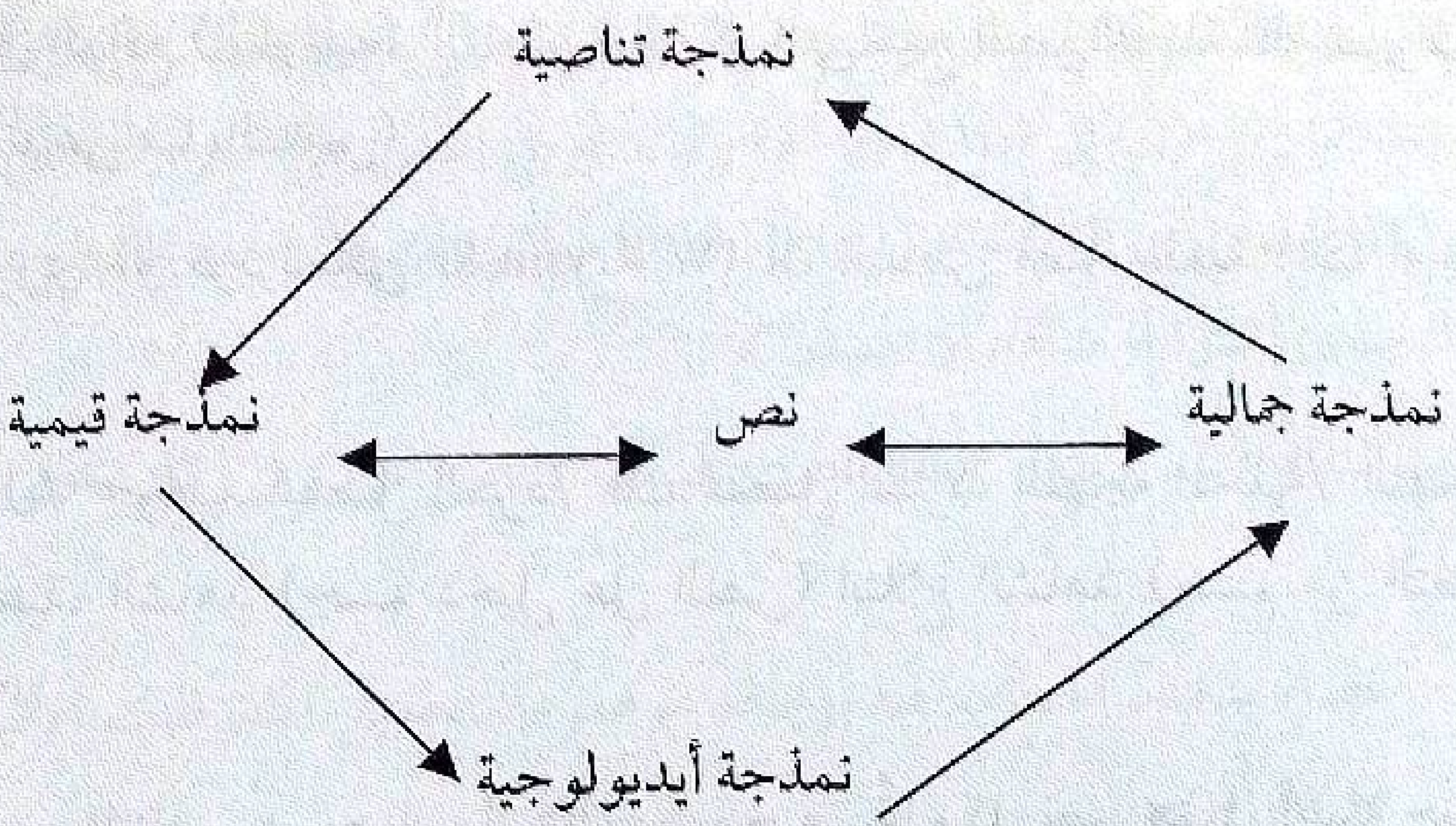
فالنص المتناص هو جواب لسؤال مطروح مسبقًا وكل نص هو في أصله حوار لواقع أو لنص آخر سابق أو متزامن، فالجواب هنا يأتي صريحًا أو ضمنيًا لسؤال يطرح أو سيطرح لاحقًا أو أنه مطروح منذ الأول، ولا يأتي التفكيك اعتباطيًا في البنية السردية، أو أية بنية ولكن لبيان تقنية السارد في حبك الأحداث ولبيان لعبته في ربطه المنطقي للأحداث التي ليست شرطًا أن تحيل إلى واقع معاش بل إلى عالم متخيل، ثم يأتي الحوار بين اللهجات لا على أساس الاختلاف أو التمايز بينهما إنما على أساس التفاعل والتناسل لتأسيس لهجة هجينة أصلها اللهجات الأخرى.

والشاهد هي النصوص الأخرى الظاهرة والخفية في النص المتناص أو النصوص التي يتصورها القراء عند قراءتهم النص وبفضل اختلاف الإحالة من قارئ لآخر لهذا النص الذي تتعدد تأويلاته، هذا النص القائم على أساس تطويع نصوص عدة لكي تصبح ضمن الكيان الجديد..

(وقد نظر و. كريزنسكي إلى (نمذجة) التناص على أنها تسجيل أو عملية تحويل لهجي نصاني لشبكات سيميائية ودلالية خارجة عن النص فاقترح نماذج ثلاثة على سبيل المثال نتناول ثانيها وهي كالآتي:)[3].

---

(1) ينظر: في أصول الخطاب النقدي الجديد، ص.
(2) ينظر: تداخل النصوص، ص٥٧ - ٥٨.
(3) المصدر نفسه، ص٥٨.



فالنمذجة التناصية تؤدى بالضرورة إلى نمذجة قيمية أى لها قيم تجاه مواقف معينة من الحياة والوجود وتؤدى هذه الأخيرة إلى نمذجة فكرية فالمواقف من الوجود والكون تكتسى دائمًا أبعادًا عميقة من التفكير والقلق الدائم من المصير والنظر بتأن وحيرة نحو المستقبل وهذا كله مدون فى نص أدبى يخضع لنمذجة جمالية (معايير فنية فى وقت معين وبيئة معينة) ولما كانت هذه النماذج تصدر عن نص مركزى وكل نص هو حتمًا متناص كما يذهب إلى ذلك أغلب المنظرين فمن البديهى أن تؤدى النمذجة الجمالية إلى نمذجة تناصية وكل نمذجة تناصية بفضل إحالاتها المتنوعة والغير نهائية سوف تؤدى إلى معان ذات قيم (نمذجة قيمية) وهكذا...

وأخيرًا نورد بعض طروحات الناقد الفرنسى (جيرار جينيت Gerard Genette)، فهو لا يهتم بالنص إلا من حيث تعاليه النصى أى: معرفة كل ما يجعله فى علاقة خفية أو جلية مع غيره من النصوص، ويعنى به (التناص) حسب جوليا كريستيفا ويقصد به: التواجد اللغوى (سواء أكان نسبيًا أم كاملاً أو ناقصًا) لنص فى نص آخر[1].

فالتناص الفعلى حسب ما يعرفه جينيت: (هو الوجود الفعلى لنص فى نص آخر،

(1) ينظر: مدخل لجامع النص، جيرار جينيت، ت. عبد الرحمن ايوب، دار الشؤون الثقافية العامة، دار توبقال للنشر (مشترك) د ت ص. ٩٠.

ويرد مصطلح ما فوق النصية عنده: وهو علاقة الوصف النصي التي تقرن التحليل بالنص المحلل)[1](*).

أي نقد النص هو تناص أيضًا. ويشتق جينيت من مصطلح التعالي النصي (Transtextualite) مصطلحات وصيغ حديثة عدة منها:

١- البينصوصية أو (التناص): (Intertextualite) وهو وجود نص في نص آخر، أو شعور القارئ لدى مطالعته لنص ما بالعلاقات التي تربط هذا النص بنص أو نصوص أخرى.

٢- النصوصية المرادفة: (Paratextualit) أي: العلاقة التي تربط النص الأدبي بكل ما يحيط به من عنوان، ومقدمة، وملاحق، وتصدير.. إلخ.

٣- ما وراء النصوصية: (Metatextualite) أي: العلاقة التي تربط النص بنص آخر يتحدث عنه من دون أن يكون هناك بالضرورة استشهاد يجعل منه أو حتى تسمية بشكل واضح وجلي.

٤- النصوصية الشمولية: (Arehitextualite) وهي العلاقة الأكثر تجريدية وضمنية التي تستند إلى الخصائص المميزة للنص وطبيعته كالإشارة إلى نوعه الأدبي، شعر، قصة، مسرح...

٥- النصوصية الشاملة: (Hypertextualite) تعني هذه العلاقة ربط النص (B) بنص آخر (A) يسبقة ويكون له المرجع والنموذج[2].

ويدخل جينيت ضمن المتعاليات النصية (Transtextualites) أنواعًا أخرى من العلاقات وهي علاقة المحاكاة وعلاقة التغير وتعطينا المعارضة (Pastiche)

---

(١) ينظر: المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(*) يعتبر (بياربينشو P.Peaicha) أن الناقد ينطلق كما المؤلف من نصوص موجودة مسبقًا (إذ أن الكتابة تأليفًا كانت أم نقدًا ليست إلا تداخلا نصيا يلتزم به الطرفان وأن اختلف كل منهما في ذلك: نقد النقد، تودوروف، ص٥.

(٢) ينظر: تفسير وتطبيق مفهوم التناص في الخطاب النقدي المعاصر، عبد الوهاب ترو، ص٨٠، وينظر أيضًا: (أطراس)، مجموعة من الباحثين، مجلة العرب والفكر العالمي، عدد٢، سنة ١٩٨٨، ص١٢٨.

والمحاكاة الساخرة (Parodie) فكرة بل فكرتين متباينتين (..) ويصطلح على هذا النوع من العلاقات بـ (النظير النصى) وهو يمثل التعالى النصى، ويضع جينيت ضمنه علاقة التداخل التى تقرن النص بمختلف أنماط الخطاب التى ينتمى النص إليها وفى هذا الإطار تدخل الأجناب وتحديداتها (..) كالموضوع والصيغة والشكل وغيرها.. ويصطلح جينيت على المجموع بـ (جامع النص) و(الجامع النصى) أو (جامع النسيج): (Archltexte)[1].

يبحث جينيت عن النص الشامل أو الجامع الذى لا يربط النص بمختلف النصوص الأخرى فحسب بل بكل إشكالات الكتابة وأشكالها المختلفة والوقائع المتباينة التى تسهم فى تشكل هذه النصوص المتكوبة عبر التاريخ. وينفتح النص بعد ذلك باتجاهات مختلفة، تدعم إحالات القراء. وهو يبحث أيضًا عن النص الذى يكون بمثابة الشكل العام للأجناس الأدبية أو المختصر لها بوصفه محتويًا على مختلف أنماط وصيغ الأجناس الأخرى وهو بهذا قد قدم أهم الإنجازات فى النص والتناص وحاول أن يبحث عن تحديداتها الدقيقة وعلائقها المتشعبة مع بعضها وانتماءاتها المختلفة ليصل فى النهاية إلى تحديد علمى دقيق بما أسماه بـ (جامع النص).

فى النقد العربى الحديث

(يعد مفهوم التناص من المفهومات الحديثة فى الكتابات النقدية العربية، قد لا تعود إلى أكثر من عقد من الزمان مضى)[2]. إذ ظهر اعتمادًا على طروحات النقاد الغربيين الذين تناولناهم فى الصفحات السابقة فى بعض الإضافات التى وضعها النقاد العرب، لهذا لن نطيل فى هذا الطرح وسنركز على أهم الدراسات التى تطرقت لهذا المفهوم.

فقد حاول (محمد مفتاح) فى كتابه (تحليل الخطاب الشعرى) / استراتيجية

---

(١) ينظر: مدخل لجامع النص، ص٩١. وينظر أيضًا: قائمة المصطلحات بالفرنسية، ص٩٥ وما بعدها من المصدر نفسه.

(٢) ينظر: التناص مع الشعر الغربى، عبد الواحد لؤلؤة، ص٢٧.

التناص. أن يعرض مفهوم التناص اعتماداً على طروحات (كريستيفا وبارت وريفاتير وجينيت) ففي تعريفه للتناص عرض تعريفات هؤلاء النقاد وغيرهم ثم خلص إلى تعريف جامع للتناص: (هو تعالق (الدخول في علاقة) مع نص حدث بكيفيات مختلفة)[1].

والتناص عنده ظاهرة لغوية معقدة تستعصي على الضبط والتقنين، إذ يعتمد في تمييزها على ثقافة المتلقي، ويربط (محمد مفتاح) التناص ببعض المفاهيم البلاغية القديمة المعروفة في الثقافتين الغربية والعربية، وهي المعارضة والمعارضة الساخرة، والمثاقفة، والتناص عنده على نوعين هما: المحاكاة الساخرة (النقيضة) والمحاكاة المقتدية؛ ويحدث التناص في اعتقاده على شكلين بحسب المرجع أو الإحالة وهما: التناص الداخلي والتناص الخارجي، ويحاول أن يعطي للتناص آليات أسلوبية وقد قسمها بين آليات الإيجاز وآليات التمطيط والتناص يحدث عنده في الشكل والمضمون على حد سواء[2].

ولكنه في كتابه الآخر (دينامية النص) يعود ليعطي التناص تسمية جديدة هي (الحوارية) ويحاول أن يستخدم هذا المفهوم في إطار منهج يستمد من البايولوجيا أغلب مصطلحاته ومفاهيمه[3].

أما الناقد (عبد الله الغذامي) فقد حاول في كتابه (الخطيئة والتكفير) أن يربط التناص ببعض المفاهيم والطروحات النقدية الموروثة ولا سيما نظريات الناقد عبد القاهر الجرجاني في البلاغة النقدية وخاصة فيما يتعلق بمفهوم (الأخذ) وشدة اقترابه من مفهوم التناص الحديث؛ إذ رفض الجرجاني استعمال (السرقة) كما شاعت قبله وبعده، ويترجم الغذامي التناص ترجمات عدة فهو يطلق عليه تارة،

---

(١) ينظر: الخطاب الشعري، ص١٢١.
(٢) ينظر: المصدر السابق، ص١٢٢ وما بعدها.
(٣) ينظر: دينامية النص (تنظير وإنجاز)، د. محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان، الدار البيضاء المغرب، ط١، ١٩٨٧، ص١٨١ وما بعدها. أو ينظر أيضاً آليات تناسل الخطاب الشعري، محمد مفتاح، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية بفاس عدد ٩/ ١٩٨٧ ص٢٣ وما بعدها (إذ تم نشر هذه الدراسة في كتابة دينامية النص فيما بعد).

تداخل النصوص وأخرى النصوص المتداخلة ويطلق عليه تارة ثالثة النصوصية وقد اعتمد في طروحاته على آراء (كريستيفا وبارت وريفاتير ولوران جيني)"[1].

واستقر في كتابه الأخير (تشريح النص) على مصطلح (النصوصية) في معرض تحليله لنص شعرى متناص، والتناص بعد هذا عنده: عبارة عن مصطلح سيميولوجي تشريحي"[2].

أما الناقد محمد بنيس فقد اجترح مصطلحًا جديدًا للتناص أسماه بـ (النص الغائب) على اعتبار أن هناك نصوص غائبة ومتعددة وغامضة في أي نص جديد وقد طرح هذا المصطلح كتابيه (سؤال الحداثة) و (ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب) وقد اعتمد أيضًا على طروحات (كريستيفا وبارت وتودوروف) والتناص عنده يحدث من خلال قوانين ثلاثة وهي: الاجترار والامتصاص والحوار ويضع بنيس للنص المتناص مرجعيات عدة منها الثقافية والدينية والأسطورية والتاريخية والكلام اليومي"[3].

ويتابع (إبراهيم رماني) محمد بنيس في تسميته (النص الغائب) ويعرفه بأنه مجموعة من النصوص المستترة التي يحتويها النص الشعرى في بنيته وتعمل بشكل باطني عضوي على تحقق النص وتشكل دلالته"[4].

ونجد عند صبرى حافظ أن العمل الشعرى يتفاعل تناصيا مع كل معطيات الميراث النصى والخبرات التناصية في الواقع الذى يصدر عنه ويتفاعل معه، بمعنى أن جدلية التفاعل بين القصيدة والميراث الشعرى الذى يمتد من أقدم نص في اللغة التى ينتمى إليها حتى أحدث نص فيها هي الجدلية الأساسية في العمل الشعرى"[5].

---

(١) ينظر: الخطيئة والتكفير، ص٢٢٥، ص٣١٧.

(٢) ينظر: تشريح النص (مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، عبد الله الغذامي، دار الطليعة، بيروت، ط١، أيلول سنة ١٩٨٧، ص ٧٢ وما بعدها.

(٣) ينظر: حداثة السؤال، محمد بنيس، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط١، سنة ١٩٨٥، ص ١١٧، وما بعدها وينظر أيضًا: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب،محمد بنيس، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، الدار البيضاء، ط٢، سنة ١٩٨٥، ص ٢٥١ وما بعدها.

(٤) ينظر: الظواهر التناصية في الشعر العربي الحديث، د. أحمد محمد قدور، مجلة بحوث جامعة حلب، عدد(١) سنة ١٩٩١، ص ٢٥٠ وما بعدها.

(٥) ينظر: الشعر والتحدى (إشكالية المنهج) صبرى حافظ، ص٧٧.

والتناص عند (توفيق الزيدى) هو تضمين نص فى نص آخر وهو فى أبسط تعريف له تفاعل خلاق بين النص المستحضِر والنص المستحضَر فالنص ليس إلا توالدًا لنصوص سبقته.

وفى هذا الإطار يرى (عبد الملك مرتاض) (أن التناص ليس إلا حدوث علاقة تفاعلية بين نص سابق ونص حاضر لإنتاج نص لاحق وهو ليس إلا تضمينًا بغير تنصيص حسب مقولة بارت)[1].

وقد تعرض (كاظم جهاد) لمفهوم التناص فى كتابه (أدونيس منتحلا) وقد اعتمد طروحاته على المفاهيم القديمة والحديثة فى الثقافة العربية والغربية إلا أنه استمد المفهوم من (مجلة الشعرية الفرنسية) وخصوصا فيما يتعلق بطروحات كريستيفا وبارت وتقسيمات لوران جينى المتشعبة للتناص على وجه الخصوص[2].

ويفضل عبد الواحد لؤلؤة تسمية التناص بالتضمين وهو المعروف فى البلاغة العربية إلا أنه هنا تضمين متطور ومتوسع إذ هو توسيع فى القول بالإحالة على نصوص أخرى[3].

ويذهب إلى ذلك (جلال الخياط) فى دراسته متاهة التناص إلا أنه يقسم التضمين إلى نوعين النوع المباشر وهو المشروط بعلامات تنصيص والآخر غير المباشر الذى من دون هذه العلامات[4].

ويجترح سعيد يقطين تسميات عدة يشتقها من النص والتناص مثل التفاعل النصى، ميتا نص، التناص الداخلى، والخارجى.. ويحدد نوعين من التناص: عام وخاص (التناص العام: علاقة نص الكاتب بنصوص غيره من الكتاب....)

---

(١) ينظر: التناص فى معارضات البارودى، ص٩٠.

(٢) ينظر: أدونيس منتحلاً، دراسة فى الاستحواذ الأدبى، وارتجالية الترجمة يسبقها. ما هو التناص، كاظم جهاد، مكتبة مدبولى، ط٢، سنة١٩٩٣، ص١١ وما بعدها.

(٣) ينظر: التناص مع الشعر الغربى، عبد الواحد لؤلؤة، ص٢٧.

(٤) ينظر: متاهة التناص، جلال الخياط، مجلة الآداب البيروتية، عدد (١، ٢)، (ك٢ - شباط) سنة ١٩٩٨، ص٥٣.

(التناص الخاص: علاقة نصوص الكاتب بعضها ببعض) "(١). ويحدد شكلين للتفاعل النصي وهما:

(١) التفاعل النصي الخاص: يبدو حين يقيم نص ما علاقة مع نص آخر محدد وتبرز هذه العلاقة بينهما على صعيد الجنس والنوع والنمط معًا...

(٢) التفاعل النصي العام: يبرز فيما يقيمه نص ما من "علاقات" مع نصوص عديدة مع ما بينها من اختلاف على صعيد الجنس والنوع والنمط"(٢).

وهو بهذه التقسيمات وغيرها يعتمد اعتمادًا كليًا على طروحات الناقد الفرنسي جيرار جينيت في تقسيمه لبعض أنواع التناص والمتعاليات النصية التي تدخل ضمنها كما وردت في كتابة مدخل لجامع النص وغيرها من كتبه ودراساته المختلفة عن نظرية النص.

---

(١) ينظر: انفتاح النص الروائي؛ النص – السياق، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط١، سنة ١٩٨٩، ص٩٥.

(٢) ينظر: الرواية والتراث السردي، من أجل وعي جديد بالتراث، سعيد يقطين، بيروت، الدار البيضاء، ط١، اب سنة ١٩٩٢، ص١٧-١٨. وينظر أيضًا: التناص، صبحي الطعان، مجلة المدى، عدد (١٢) سنة ١٩٩٧، ص٢٦.

الفصل الأول

قوانين التناص وأنواعه

قوانين التناص

ثمة ثلاثة قوانين للتناص وهي: الاجترار والامتصاص والحوار[1]

ولا يقوم هذا المبحث على تعيين النص المتناص وإرجاعه إلى أصوله ومؤثراته فحسب، بل على تحديد قانون هذا التناص، أي محاولة تصنيف النصوص الشعرية المتناصة مع نصوص أخرى ضمن هذه القوانين المذكورة، وللقارئ طبعًا دور فاعل في هذه العملية لما يقوم به من استرجاع ومقارنة وموازنة ورصد ومعاينة ومن ثم (بتأويل المعنى المطلوب وهذا هو الأسلوب الحديث في التأويل، أنه يزيل ويحفر وبينما هو يحفر فإنه يدمر، إنه يحفر خلف النص للعثور على نص فرعي هو النص الحقيقي)[2]. لذلك (فإذا فتشت أشعار الشعراء كلها وجدتها متناسبة، إما تناسبًا قريبًا أو بعيدًا)[3].

هناك مرجعيات كثيرة ومتنوعة تتكئ عليها النصوص الشعرية التي ندرسها منها: المرجعية الدينية والأدبية والإيديولوجية والأسطورية والشعبية والتاريخية وغيرها والنصوص الشعرية غالبًا ما تستغل هذه المرجعيات في تكوينها البنائي والمضموني ويسمى هذا التناص بالتناص الخارجي كما سوف نمر عليه لاحقًا ولا يتم تصنيف التناص إلى هذه المرجعيات، وإنما يتم هنا دراسته من خلال قوانين التناص.

---

(١) ينظر: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص٢٥٣.

(٢) ضد التأويل، سوزان سونتاغ، ت: باقر جاسم محمد، مجلة الثقافة الأجنبية، عدد٣ سنة١٩٩٢، ص ٦٧.

(٣) عيار الشعر، محمد أحمد بن طباطبا العلوي، شرح وتحقيق: عباس عبد الساتر، مراجعة: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط١، سنة ١٩٨٢، ص٨١.

(١) القانون الأول: الاجترار

الاجترار هو تكرار للنص الغائب من دون تغيير أو تحوير وهذا القانون يسهم في مسخ النص الغائب لأنه لم يطوره ولم يحاوره واكتفى بإعادته كما هو أو مع إجراء تغيير طفيف لا يمس جوهره بسوء بسبب من نظرة التقديس والاحترام لبعض النصوص والمرجعيات لا سيما الدينية والأسطورية منها من جهة ومن جهة أخرى فقد يعود الأمر إلى ضعف المقدرة الفنية والإبداعية لدى الذات المبدعة في تجاوز هذه النصوص شكلاً ومضمونًا إذ تبقى النصوص الجديدة أسيرة لتلك النصوص السابقة (إذ يتعامل الشعراء مع النص الغائب بوعي سكوني لا قدرة له على اعتبار النص إبداعًا لا نهائيًا. فساد تمجيد بعض المظاهر الشكلية الخارجية في انفصالها عن البِنْية العامة للنص، حركة وسيرورة، وكانت النتيجة أن أصبح الغائب نموذجًا جامدًا تضمحل حيويته مع كل إعادة كتابة له بوعي سكوني)(١).

وهذا ما حصل في قول البياتي في قصيدة (سوق القرية):

الشمس، والحمر الهزيلة والذباب
وحذاء جندي قديم
يتداول الأيدي، وفلاح يحدق في الفراغ
في مطلع العام الجديد
يداي تمتلئان حتما بالنقود
وسأشتري هذا الحذاء
وصياح ديك فر من قفص، وقديس صغير
"ماحكّ جلدك مثل ظفرك
والطريق إلى الجحيم
من جنة الفردوس "أقرب" والذباب
والحصادون المتعبون
زرعوا ولم نأكل

---

(١) ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص٢٥٣.

ونزرع صاغرين فيأكلون
والعائدون من المدينة، يالها وحشًا ضرير
صرعاه موتانا وأجساد النساء
والحالمون الطيبون
وخوار أبقار، وبائعة الأسوار والعطور
كالخنفساء تدب "قبرتي العزيزة يا سدوم!
لن يصلح العطار ما قد أفسده الدهر الغشوم
وبنادق، وسور ومحراث، ونار
تخبو وحداد يراود جفنه الدامي النعاس
(أبدًا على أشكالها تقع الطيور
والبحر لا يقوى على غسل الخطايا والدموع)..."[1].

يجمع النص نصوصًا غائبة عديدة (مقولات، نصوص، أمثال) من دون رابط منطقي فكانت هذه النصوص مقحمة على جسد النص الجديد ونرى أن النص اتكأ على هذه النصوص الغائبة باستثناء الشطرين زرعوا ولم نأكل/ ونزرع صاغرين فيأكلون. إذ حدث فيها حوار سوف نتناوله لاحقًا. أما صعيد الأشطر الأخرى التي وقع فيها التناص فجاءت من دون تحوير أو تغيير فنرى الشاعر قد أعاد الشطر (ماحك جلدك مثل ظفرك) من دون إضافة أو تحوير وهذا ما حصل في الأشطر الآتية (لن يصلح العطار ما قد أفسده الدهر الغشوم) فليس ثمة تغيير كبير بينه وبين الشطر الثاني من البيت الشعري:

ذهبت إلى العطار تطلب زينةً   فهل يصلح العطار ما أفسد الدهر

وحصل تقديم وتأخير في العبارة (الطيور على أشكالها تقع) كالآتي:

أبدًا على أشكالها تقع الطيور مع تغيير طفيف لم يسهم في تطوير هذه العبارة أو العبارات الأخرى فكان هذا النص مجرد تكرار واجترار لنصوص غائبة من دون

---

(1) ديوان البياتي، المجلد الأول، دار العودة، بيروت، ط٣، سنة ١٩٧٩، ص١٩٠ وما بعدها.

تحوير أو انحراف يسهم في خلق شعرية للنص الجديد (المتناص) ومثال آخر على قانون الاجترار قول السياب في قصيدة (ظلال الحب):

يـا زهـرة الـتـفـاح هلا تخبرين عن الجنان
يوم استفز بها الهوى قلبين باتا يخفقان
أروى لنا نبأ (الطريد) فأنت راوية الزمان
أغوته حواء فمد يديه نحو الأفعوان
ثمر يحرمه الإله لهما... ويحللان
ذاقا فكانا ظالمين فكيف يجزى الظالمان؟
وبدا المواري منهما فإذا هناك سوءتان
وعليهما طفقا من الورق المهدل يخصفان
يا بؤس من فضح الإله ولم يزده سوى الهوان
لم يعرف الروح الخريف ونزع أوراق حسان
حتى نضى ورقاته العاشقان الآثمان...»[1].

فالنص يجتر قصة (آدم وحواء) كما وردت في الكتب السماوية المقدسة إلا أننا نلمح أن الشاعر قد استقاها من النص القرآني لورود بعض المفردات التي جاءت في القرآن الكريم مثل (طفقا، يخصفان، الورق)، فالنص يجتر الآية في قوله تعالى: (وقلنا يا آدم اسكن أنت وزوجك الجنة وكلا منها رغدًا حيث شئتما ولا تقربا هذه الشجرة فتكونا من الظالمين)[2].

وأيضًا الآية في قوله تعالى: (فدلاهما بغرور فلما ذاقا الشجرة بدت لهما سوءاتهما وطفقا يخصفان عليهما من ورق الجنة...)[3]. فلقد تعامل مع الآيتين باحترام

(1) ديوان السياب، مجلد٢، دار العودة، بيروت، ط١، سنة ١٩٧١، ص٢٠٥.
(2) سورة البقرة، الآية (٣٥).
(3) سورة الأعراف، الآية (٢١).

وتقديس فأعادهما كرة أخرى كما وردتا في القرآن الكريم. ونلمح الاجترار أيضًا في القصيدة المطولة لنازك الملائكة (مأساة حياة):

هكذا جئت للحياة وما أد رى إلى أين سوف تمضي الحياة

وسأحيا كما يشاء لي المجـ هول حيرى تلهو بي الظلمات[1]

فالنص يجتر قصيدة ايليا أبي ماضي (الطلاسم) ولا سيما في المقطع:

جـئت لا أعلـم مـن أيـن ولكنـي أتـيت

وقـد أبـصرت قدامـي طـريقا فمـشيت

وسـأبقى ماشـيا إن شـئت هـذا أم أبـيت

كـيف جـئت؟ كـيف أبـصرت طريقـي

لست أدري..........[2]

ومن أمثال الاجترار قول البياتي في قصيدة (يوميات العشاق الفقراء):

(يا فقراء العالم المنهوب

اتحدوا!

يا فقراء العالم المنهوب...)[3].

فهو يجتر المقولة الاشتراكية المعروفة (يا عمال العالم اتحدوا) فلم يطرأ على النص المتناص أي شكل من أشكال التطوير أو التحوير للعبارة الأصلية اللهم باستثناء عمليتين لغويتين، حيث استبدل في الأولى الشاعر لفظة (الفقراء) بـ (العمال) تعميقًا لدلالة الفقر القائم دائمًا على الاستلاب في حين اتبع في الثانية الموصوف (العالم) بصفة المنهوب. وهكذا لا نجد تحويرًا خطيرًا على صعيد الدلالة الكبرى على الرغم من أن رولان بارت يقول (ويتعلق الأمر عمومًا بخلق تماثل اعتباطي،أي جدول

(١) ديوان نازك الملائكة، المجلد الأول، دار العودة، بيروت، ط٢، ١٩٧٩، ص٥٨.

(٢) الجداول، أيليا أبو ماضي، دار العلم للملايين، بيروت، ط١، ١٩٧٢، ص١٣٩.

(٣) ديوان البياتي، المجلد الثالث، ص٥٦.

مزوج في موقع ما من (النص اللامتناهي) للتحقيق مما إذا كان استبدال دال بمدلول يؤدي حتما إلى استبدال مدلول بمدلول)[1]. إذ تبقى دلالة المقولتين في المقولة الاشتراكية والنص الشعري تقتربان من مدلول (معنى) واحد.

(٢) القانون الثاني: الامتصاص

(إن الامتصاص مرحلة أعلى في قراءة النص الغائب وهذا القانون الذي ينطلق أساسا من الإقرار بأهمية هذا النص وقداسته، فيتعامل وإياه تعاملاً حركيًا تحويليًا لا ينفي الأصل بل يسهم في استمراره جوهرًا قابلاً للتجديد ومعنى هذا أن الامتصاص لا يجمد النص الغائب ولا ينقده أنه يعيد صوغه فحسب على وفق متطلبات تاريخية لم يكن يعيشها في المرحلة التي كتب بها وبذلك يستمر النص غائبًا غير ممحو بدل أن يموت)[2].

وهذا ما حصل في قصيدة (الموت والقنديل) للبياتي:

(كان الروم أمامي وسوى الروم ورائي، وأنا كنت

اميل على سيفي منتحرا تحت الثلج وقبل أفول

النجم القطبي وراء الأبراج

فلماذا سيف الدولة ولى الأدبار...)[3].

يمتص النص قصيدة المتنبي التي يمدح فيها سيف الدولة وخصوصًا الأبيات:

أنت طول الحياة للروم غاز ... فمتى الوعد أن يكون القفولُ

وسوى الروم خلف ظهرك ... روم فعلى أي جانبيك تميلُ

قعد الناس كلهم عن مساعيك ... وقامت بها القنا والفصولُ

فالذي عنده تدار المنايا ... كالذي عنده تدار الشمولُ..)[4]

---

(١) مبادئ في علم الدلالة، رولان بارت، ت: محمد البكري، مشروع النشر المشترك، دار الشؤون الثقافية (آفاق عربية) بغداد، دار النشر المغربية، ط٢، ١٩٨٦، ص١٠٢.

(٢) ينظر: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص٢٥٣.

(٣) ديوان البياتي، المجلد الثالث، ص٤٤٦.

(٤) ديوان البياتي، المجلد الثالث، ص٤٤٦.

فثمة امتصاص لفكرة الأبيات الأربعة فى نص البياتى، ولكن ماذا حدث فى النص المتناص، ثمة تحول فى صيغة الضمير المخاطب إلى ضمير المتكلم وثمة تلخيص لعجز البيت الغائب أيضًا بجملة (كان الروم أمامى) الذى نفهمه من خلال قراءة البيت الغائب بأكمله، ولنقرأ للبريكان من قصيدته (النهر تحت الأرض):

(النهر الغامض تحت الأرض
يجرى بهدوء
يجرى فى الظلمة
لا صوت له
لا شكل له
يجرى تحت الصحراء المحترقة
تحت حقول وبساتين
وتحت قرى ومدن
يجرى يجرى
نحو مصبات مجهولة
عبر كهوف وبحيرات وصهاريج
ينحت مجراه ببطء
ويزامن نبض الأرض
النهر الغامض تحت الأرض
لا اسم له
لا أثر له
فى أية خارطة
فى أى دليل سياحى
النهر الغامض تحت الأرض
يجرى أبدا
يجرى يجرى..."[1].

---

(١) عوالم متداخلة، محمود البريكان، مجلة الأقلام، عدد ٣-٤، ١٩٩٣، ص٨٠.

نلاحظ أن ثمة نهرًا يجرى، ولكن هذا النهر لا اسم له ولا شكل له ولا أثر له فى أية خارطة أو أى دليل سياحى، وعلى الرغم من ذلك فهو موجود ويجرى إلى الأبد. النص لا شك يرسم صورة لنهر لا كيان له فى الواقع الملموس. إن هذا النهر الغامض قد يكون صورة محورة لنهر الجنة (وعد الله المؤمنين والمؤمنات جنات تجرى من تحتها الأنهار)[1].

فثمة بصمة للفظة قرآنية وردت فى النص وهى لفظة (يجرى) التى أسندت إلى المفرد فى النص ولكنها كانت فى النص القرآنى مسندة إلى الجمع..

ويقول شاذل طاقة فى قصيدة (ثغاء الجرجر):

((يا أمى ثوبى يفضحنى
(عباس) العلج يلاحقنى
و"يغُاشقنى".
والنهد.. النهد يشقّقُ من ثوبى
يا أم.. واخجلُ أن أحكى
وغدًا.. يا سعدى.. عرسُك يا بنتُ..
وتموج القرية والبيتُ...)[2].

فالنص يمتص بيت الشعرى العامى الموصلى:

((يا أم قولى لأبويه أنا أستحى منه
طقن أنهود الصدر والثوب شقنة))[3].

لقد حول النص الجديد البيت العامى من لهجته الخاصة بأهل الموصل إلى لغة عربية فصحى، فضلا عن بعض الإضافات مما أعطى النص الحاضر (المتناص) عمقًا معنويًا، خصوصا فيما يتعلق، بخجل الفتاة مع اقتراب زواجها...

أما قصيدة البياتى (عن وضاح اليمن والحب والموت) فنرى أن هذه القصيدة

---

(١) سورة التوبة، الآية (٧٢).
(٢) المجموعة الشعرية الكاملة، شاذل طاقة، جمع وإعداد: سعد البزاز، بغداد، سنة ١٩٧٧، ص٢٧٥.
(٣) ينظر المصدر السابق، الصفحة ذاتها.

تتناص مع نصوص عدة منها: مسرحيتي عطيل وهاملت لشكسبير، وقصة وضاح اليمن من زوجة الخليفة الأموي هذا فضلا عن نصوص أخرى غائبة في جسد النص الجديد فقد تداخلت أحداث هذه القصص وشخصياتها تداخلا كبيرا يقول البياتي في هذه القصيدة:

((من أين جاءت هذه الأشباح
وأنت في سريرها تنام يا وضاح
لعلها نوافذ القصر لعل حراس الأسوار
لم يغلقوا الأبواب

....

من قبل أن يولد في الكتب
وفي الروايات والأشعار
عطيل كان قاتلا سفاح
لكن ديدمونه
في هذه المرة لن تموت
أنت إذن تموت
أنت إذن تموت

....

عطيل في عمامة الخليفة
يواجه الجمهور
بسيفه المكسور

....

في بردة الظلام
تروي إلى الخليفة
حكاية عن مدن السحر وعن كنوزها الدفينة
ويدرك الصباح ديدمونه...))[1].

---

(١) ديوان البياتي، المجلد الثالث، ص٢٥ وما بعدها.

نلحظ هذا التداخل فى (عطيل فى عمامة الخليفة) وتداخلت هذه النصوص بدورها مع شخصية شهر زاد راوية الملك فى ألف ليلة وليلة نلمح هذا فى (وأدرك الصباح ديدمونه). إن هذا التداخل الآنف الذكر ناتج عن الامتصاص الذى أريد له أن يكون نصا رمزيًا. وهذا ما حصل أيضًا فى قصيدة (الموت فى الحب) للبياتى أيضًا:

باريس
يتبعها (أوليس)
عبر الممرات إلى (ممفيس)
يعود للتابوت
لظلمة البحر، لبطن الحوت..
تتركنى على الرصيف صامتا أموت...

....

أنا أمير الدنمارك (هملت) اليتيم
أعود من مملكة الموت إلى الخمارة
مهرجًا حزين

....

(أوليفيا) عادت إلى صنعاء
أميرة شرقية
ساحرة، خنساء
تأوى إلى قلعتها النسور والظباء

....

أيتها العذراء
هزى بجذع النخلة الفرعاء
يتساقط الأشياء
تنفجر الشموس والأقمار

....

عائشة عادت تبحث عن سعف النخيل
فراشة صغيرة
تطير في الظهيرة

....

(أوليفيا) اليتيمة
تبحث تحت سعف النخيل
عائشة صغيرة.........[1].

نلمح في هذا النص أن نصوصا كثيرة ساهمت في تشكيل بنيته الدلالية بدءا من قصة (عوليس) وضياعه في البحر بعد حرب طروادة مرورا بقصة النبي يونس (عليه السلام) وكيف ابتلعه الحوت كما ورد ذكر ذلك في القرآن الكريم، وانتهاء بقصة (هاملت/ وحبيبته (أوليفيا) التي تداخلت مع شخصية عائشة والسيدة العذراء وقصة الطوفان، فالنص حاول امتصاص هذه النصوص والأحداث والشخصيات فأصبح كلوحة فسيفسائية على حد تعبير كريستيفا في تعريفها للتناص وهذا ما نحسه فعلا في هذا النص وكثرة تناصاته المتشعبة إلا أن مركز التناص يكمن في هذا المقطع:

((أيتها العذراء
هزي بجذع النخلة الفرعاء
يتساقط الأشياء
تنفجر الشموس والأقمار
يكتسح الطوفان هذا العار
نولد في مدريد
تحت سماء عالم جديد))[2].

---

(١) ينظر المصدر السابق، المجلد٢، ص٣٣٨ وما بعدها.
(٢) المصدر نفسه ص ٣٤٠.

يمتص هذا المقطع الآية القرآنية في قوله تعالى ((وهزي إليك بجذع النخلة تساقط عليك رطبًا جنيًا))[1]. فقد أضاف وأبدل بعض المفردات والجمل فأضاف جملة أيتها العذراء ولفظة الفرعاء وثمة إبدال لفظ بآخر كما حصل في إبدال (الأشياء) بـ(رطبًا) وفي هذا تحقيق لقانون الامتصاص الذي حاول النص أن يعيد تشكيل مرجعه على وفق تصوراته وقوانينه فلم يكتف بإعادته وتكراره بل ذهب إلى أبعد من ذلك محققًا العمق الدلالي المقصود. إن البياتي لم يستق الآية أو القصة من القرآن الكريم بدليل ورود بعض الألفاظ التي قالها السّياب في مقطع شناشيل ابنة الجلبي:

((وتحت النخل حيث تظل تمطر محل ما سعفه
تراقصت الفقائع وهي تفجر – أنه الرطب
تساقط في يد العذراء وهي تهز من لهفة
بجذع النخلة الفرعاء (تاج وليدك الأنوار لا الذهب)
سيصلب منه حب الآخرين سيبرئ الأعمى
ويبعث من قرار القبر ميتا هده التعب
من السفر الطويل إلى ظلام الموت يكسو عظمه اللحما
ويقد قلبه الثلجي فهو بحبه يثب!))[2].

لقد أخذ البياتي من النص السيابي لفظة (الفرعاء) ولفظة (تتفجر) ولفظة (مطر).

أما النص السيابي فإنه اعتمد امتصاص جملة من النصوص الغائبة كقصة العذراء المذكورة آنفًا وقصة النبي عيسى (عليه السلام) وخاصة فيما يتعلق بمعجزاته كما ورد في قوله تعالى: ((ويبرئ الأكمه والأبرص بإذني وإذ تخرج الموتى بإذني....))[3].

---

(١) سورة مريم: الآية (٢٤).
(٢) ديوان السياب، المجلد الأول، ص٥٩٨ - ٥٩٩.
(٣) سورة المائدة، الآية (١٦٦).

كما يمتص النص أغنية شعبية يغنيها الأطفال فى قرى البصرة حين تمطر السماء (مطر مطر) حلبى، عبر بنات الجلبى[1]. يقول السياب:

((يا مطر يا حلبى

عبر بنات الجلبى

يا مطرا يا شاشا

عبر بنات الباشا

يا مطر من ذهب...))[2].

لقد تم تحويل الأغنية من اللهجة العامية إلى اللغة العربية الفصحى بامتصاصها مع تحويلها بفضل بعض الإضافات التى فرضتها قيود الشكل الشعرى الجديد.

٣) القانون الثالث: الحوار[*].

((أما الحوار فهوأعلى مرحلة فى قراءة النص الغائب إذ يعتمد النص المؤسس على أرضية عملية صلبة تحطم مظاهر الاستلاب، مهما كان شكله وحجمه، فلا مجال لتقديس كل النصوص الغائبة مع الحوار. فالشاعر أو الكاتب لا يتأمل هذا النص وإنما يغير فى القديم أسسه اللاهوتية ويعرى فى الحديث قناعاته التبريرية والمثالية وبذلك يكون الحوار قراءة نقدية لا علاقة لها بالنقد مفهومًا عقلانيا خالصا أو نزعة فوضوية عدمية))[3][*].

فالحوار تغيير للنص الغائب وقلبه وتحويله بقصد قناعة راسخة فى عدم محدودية

---

(١) ديوان السياب، المجلد الأول، ص٥٩٩.

(٢) المصدر نفسه، الصفحة ذاتها.

(*) لقد أشار حازم القرطاجنى إلى مفهوم الحوار كما هو معروف حديثًا إذ يقول "إن ايراد بعض الكلام بنوع من الترف والتغيير (..) أو يورد معناه فى عبارة أخرى على جهة قلب أو نقل جهة أحق به من المكان الذى هو فيه "ينظر: منهج البلغاء وسراج الأدباء حازم القرطاجنى، تقديم وتحقيق، محمد الحبيب بن الخوجة، تونس، دار الكتب الشرقية (د. ط)، سنة ١٩٦٦، ص٣٩.

(٣) ينظر: ظاهرة الشعر المعاصر فى المغرب، ص٢٥٣.

(*) يحذر (غادامير) أن يقع القارئ فى خطئين أولهما: أن يعتقد أن الحوار مع التراث يأخذ شكل علاقة بين ذات وأخرى، والخطأ الثانى: هو أن يأخذ الحوار شكل علاقة بين ذات وموضوع. ينظر: استراتيجية التسمية فى نظام الأنظمة المعرفية، مطاع صفدى دار الشؤون الثقافية العامة/ بغداد، ط٢ ، سنة ١٩٨٦، ص٢٣٢.

الإبداع ومحاولة لكسر الجمود الذى قد يغلف الأشكال والثيمات والكتابة فى الجديد وتناسى الاعتبارات الدينية والعرفية والأخلاقية والخوض فى المسكوت عنه لضرورة الأدب لمثل هذه الحالة الصحية فى الإبداع والانفتاح نحو فضاءات نصية جديدة، كان قانون الحوار.

والحوار أو القلب أو العكس (Interrersion) أو التناص العكسى[1]، هو الصيغة الأكثر شيوعًا فى التناص وخصوصًا فى المحاكاة الساخرة لما فيه من عمل للتضاد يذهب عكس الخطابات الأصلية المستدخلة فى علاقة تناصية[2]، وترى كريستيفا أن ((هناك ثلاثة أنماط للحوار بين المقاطع الشعرية والنصوص الملموسة والقريبة من صيغتها الأصلية))[3].

قائمة أساسًا على النفى بمعناه النحوى أو اللغوى وهذا الأمر غير مقبول منطقيًا لأن الحوار لا يقوم على النفى فحسب، كما سنرى لاحقًا إنما بآليات وطرق عدة أما هذه الأنماط كما تراها كريستيفا فهى:

(١) النفى الكلى

(٢) النفى المتوازى

(٣) النفى الجزئى[4].

ومثال على قانون الحوار ما نلحظه فى قصيدة (اختناق) لبلند الحيدرى:

((والقيء

ما جمعته ألفى سنة

منهم

ومن جوعى أنا

يغرق كل الأسئلة

---

(١) ينظر: التلقى والتأويل (مقاربة نسقية)، محمد مفتاح، المركز الثقافى العربى، بيروت، الدار البيضاء، ط١، سنة ١٩٩٤، ص١٨٨.

(٢) ينظر: أدونيس منتحلا، ص٥٥.

(٣) ينظر: علم النص، ص٧٣.

(٤) ينظر: علم النص، ص٥٥.

في أن نكون
أو لا نكون
ليست حدود المسألة
بل الغد المفتوح في الأفق
يسأل في انفتاحه
عن منعتق...))(١).

إذ تم نفي مقولة هاملت الشهيرة في مسرحية شكسبير (هاملت) نفيًا كليًا (to be or not to be that is the question) إن الموقف الفكري يتغير كليًا إذ ليست هذه الكينونة أو عدمها هي مسألة أو حتى حدود المسألة لكن المسألة هي الغد المفتوح في الأفق، في البحث عن لحظة الانعتاق، والخلاص من عبودية ما! فمسألة النص الجديد وفلسفة الشاعر في الانعتاق والتحرر هي البحث عن فجوة للحياة أولاً قبل كل شيء ونرى حوارًا آخر في قصيدة (حوار عبر الأبعاد الثلاثة) للحيدري أيضًا لا سيما في المقطع:

((واللوحة ما زالت ذات اللوحة منذ العهد
التركي
"العدل أساس الملك"
ماذا...؟
"العدل أساس الملك".
- صه.. لا تحك.
كذب..كذب..كذب..كذب
الملك أساس العدل))..(٢).

حيث قلب الشاعر العبارة المكتوبة على اللوحة التي قام باستحضارها ووضعها بين قوسين ثم حاول أن يفندها ساخرًا منها فصاغ العبارة على النحو الذي يليق بعصره (الملك أساس العدل).

---

(١) ديوان الحيدري، ص٦٦٦.
(٢) ديوان الحيدري، ص٥٢٢.

وفى قصيدة (صورة جانبية لعاشق الدب الأكبر) للبياتي نرى الآتي:

قالوا: انطق باسم الله

وباسم الله

وتكلم واقرأ هذا اللوح المحفوظ وراء المحراب..[1].

إن النص يحاور سورة العلق، قال تعالى ((أقرأ باسم ربك الذى خلق. خلق الإنسان من علق..)) [2]. تحولت الجملة فى النص الغائب من الأمر إلى صيغة الإخبار التى تكتنف عددًا من صيغ الأمر، فى النص الجديد: فاقرأ باسم قالوا: انطق باسم حيث أبدل مفردة أنطق بمفردة (اقرأ) مما أحدث تحولاً على صعيد الدلالة، لأن أقرأ تدل على أن المقابل إما أن يعرف القراءة أصلا ولها تأويلات أخرى أو هو فى طور تعلمها، أما المفردة (انطق) تدل سيمائيًا على أن المقابل (المخاطب) لا يريد التكلم بسبب من حالة نفسية ألمت به (كالذهول) مثلا من شيء ما. وعلى أية حال. فالقراءة أعم من النطق لأنها تكون بصوت أو لا تكون بصوت (صامتة) والنطق لا يكون إلا بصوت، ولكن شعرية التناص يكمن فى تحول الاسم الذى جاء بعد (أنطق) من لفظ الجلالة فى الآية الكريمة إلى لفظة (الحبّ) فى النص المتناص وهذا ما أحدث فجوة: مسافة توتر حادة وانزياحًا شعريًا عند المتلقى[3].

ولكن هذا الانزياح سرعان ما يُنتقى عند مواصلة القراءة عموديا فنلاحظ عودة الاسم المتوقع لدى القارئ وهو لفظ الجلالة (الله).

ونلمح الحوار أيضًا فى قصيدة (سوق القرية) التى تناولناها فى قانون الاجترار واستثنينا منها الشطرين الذين حدث فيهما حوار وهما:

زرعوا فلم نأكل

ونزرع صاغرين فيأكلون

---

(١) ديوان البياتي.

(٢) سورة العلق. الآية (١، ٢).

(٣) ينظر: بنية اللغة الشعرية، جان كوهن: ت: محمد الوالى، ومحمد العمرى، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ١٩٨٦، ص٤٨ وما بعدها.

فالمقولة الموروثة أصلا كانت (زرعوا فأكلنا ونزرع فيأكلون) كما هو معروف لدى المتلقى، والذى حدث أن النص قد حاور هذه المقولة الموروثة عن طريق نفى جزء منها فتحولت العبارة من الإيجاب إلى السلب فى (ولم نأكل) مما أحدث انزياحا شعريا فالمتوقع أن يعيد الجملة كما هى أى بعد الجملة زرعوا نتوقع الفعل (فأكلنا) ومعه الفاعل العائد على ضمير الجماعة، ولكن الذى حصل هو عدم الأكل (لم نأكل) مما أحدث خلخلة فى أفق التوقع عند المتلقى أو التوقع الخائب وهو (تابل) الشعرية كما يشير بذلك ياكوبسون[1](*).

لتؤشر بعدًا دلاليا جديدًا قائمًا على الاستلاب والسيطرة والاستعمار، وهذا ما تؤكده لفظة صاغرين المحشورة بين (نزرع) و (فيأكلون)...

ونرى فى قصيدة (المومس العمياء) هذا الحوار فى المقطع الآتى:

((الليل يطبق مرة أخرى فتشربه المدينة
والعابرون إلى القرارة مثل أغنية حزينة
وتفتحت كأزاهر الدفلى، مصابيح الطريق
كعيون (ميدوزا) تحجر كل قلب بالضغينة
وكأنها نذر تبشر أهل (بابل) بالحريق))..[2].

تقول الأسطورة اليونانية أن عيون ميدوزا تحول كل من تقع عليها إلى حجر ولكننا نلاحظ هنا أن عيون ميدوزا لا تحول الإنسان مثلا إلى حجر بل حجرت قلبه بالضغينة (وتحجر القلب هنا) مجازا دلالة على القسوة والشدة وفى الأسطورة يأتى التحجر على شكل ملموس، فثمة قلب وتحويل فى فكرة الأسطورة إلى صيغة جديدة أحدث انزياحا فى النص المتناص.

---

(١) ينظر: مفاهيم الشعرية، حسن ناظم، المركز الثقافى العربى، بيروت، الدار البيضاء، ط١، سنة ١٩٩٤، ص١٣٦.

(*) يقول ولفانج آيزر: ((السؤال الوجيه الآن ليس ماذا يعنى النص، ولكن ما هو وقعه)) على المتلقى: آفاق نقد استجابة القارئ، ولفانج آيزر، ت: أحمد بوحسن مراجعة، محمد مفتاح، مجلة الثقافة الأجنبية عدد (١) سنة ١٩٩٤، ص٥.

(٢) ديوان السياب، المجلد الأول، ص ٥٠٩.

وهذا النوع من قوانين التناص يحدث شعرية واضحة فى النصوص لما له من تحوير وتطوير وقلب وتحويل وهو القانون الذى يسهم فى إعطاء التناص شعرية عالية.

المبحث الثانى: أنواع التناص

ثمة ثلاثة أنواع من التناص وهى:

١- التناص الخارجى (المرجعى)

٢- التناص المرحلى

٣- التناص الذاتى

وقد تناولنا التناص الخارجى فى قوانين التناص، وهو أن يتناص النص مع مرجعيات شعرية وأدبية ودينية..الخ.

١ـ التناص المرحلى:

وهو التناص الحاصل بين نصوص جيل واحد ومرحلة زمنية واحدة. ويقع هذا التناص كثيرا وذلك لأسباب عدة منها تقارب الحياة الاجتماعية والثقافية لدى نفر من المبدعين وقد يكون الأمر عائدًا إلى مسألة الانتماء إلى حزب أو جماعة أدبية واحدة، فضلا عن وحدة اللغة والميراث ولعل من نماذج هذا التناص نذكر قول البياتى فى قصيدة (ملائكة وشياطين) من ديوانه ملائكة وشياطين:-

أيلوذ فى أدراج مكتبه

شعرى وتنسى فيه أشجانى....[1].

فهو يتناص مع نص السياب (ديوان شعر) من ديوانه أزهار ذابلة إذ يقول:

(١) ينظر: هذا هو السياب، مدنى صالح، الجمهورية العراقية، وزارة الثقافة، دار الرشيد للنشر، بغداد، ط١، ١٩٨١، ص١٣١ والجدير بالذكر أن ديوان السياب أزهار ذابلة صادر عام ١٩٤٧ فى مصر بينما صادر ديوان البياتى (ملائكة وشياطين) فى عام ١٩٥٠ فى لبنان.

أأبيت من نوح وتسهيد وتبيت تحت وسائد الغيد..".[1]

فالذي يبدو أن البياتي قد امتص البيت السالف الذكر والذي يشير إلى أن ديوان السياب تحت وسائد الغيد وهذا خلاف لما صار ديوان البياتي إذ لاذ في أدراج المكتب فالسياب حاسد لأشعاره والبياتي آسف على أشعاره[2]. في الديوان آنف الذكر يمتص البياتي من قصيدة السياب (أقداح وأحلام)، (ديوان أزهار ذابلة) جملاً شعرية نرى في قصيدة (حانة الشيطان) هذا التناص

اين النديم وخمرتي نضبت
والليل يطفئ نجمة الصبح...
ويقول السياب:
أنا لا أزال وفي يدي قدحي
يا ليل أين تفرق الشرب..".[3]
وفي قصيدة (إلى هند) نقرأ للبياتي:
((عيناك ((مدريد)) التي استعدها
عيناك ((قندهار))
بحيرتان عبر غابات النخيل وسهوب النار
غرقت فيها احترقت
ودمر الإعصار جزيرتي وأغرق التيار
ضوء القناديل الخريفية
في قصر جنية
عاشت في انتظار أغنية..))[4].

---

(١) ينظر المصدر نفسه، ص١٣١-١٣٢.
حاول المؤلف بين حالات الشبه والخلاف والتمييز حصرًا بين الشاعرين من غير أن يؤشر التناص وأنواعه.

(٢) ينظر المصدر نفسه، ص١٣١-١٣٢.
حاول المؤلف بين حالات الشبه والخلاف والتمييز حصرًا بين الشاعرين من غير أن يؤشر التناص وأنواعه.

(٣) ينظر المصدر نفسه، ص١٣١-١٣٢.
حاول المؤلف بين حالات الشبه والخلاف والتمييز حصرًا بين الشاعرين من غير أن يؤشر التناص وأنواعه.

(٤) ديوان البياتي، المجلد الثاني، ص ٢٠٥.

وهنا أيضًا يمتص النص مقاطع من قصيدة السياب ((أنشودة المطر)).

((عيناك غابتا نخيل ساعة السحر

أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر

عيناك حين تبسمان تورق الكروم

وترقص الأضواء كالأقمار فى نهر

يرجه المجداف وهنا ساعة السحر

كأنما تنبض فى غوريهما النجوم...))(1).

ولكن الامتصاص هنا جاء على تصور جديد يبدأ النصان بـ (عيناك) وهو ما يصرف الذهن فى نص البياتى إلى نص السياب ولا نلمح (غابتا نخيل) إلا فى الشطر الثالث وهى بصيغة جديدة وهى صيغة الجمع بدلا من صيغة المثنى هذا فضلا عن الأجواء المشتركة بين البيتين كالأضواء فى نص السياب وضوء القناديل فى نص البياتى ونلمح أيضًا أن ثمة فرقًا بين عيني حبيبة السياب وعينى حبيبة البياتى فالأولى هادئة والثانية مضطربة.

ولعلنا نلمح التناص المرحلى عند أدونيس فى قصيدته (تجاعيد) إذ يقول فى المقطع الآتى:

آدم من حديد وحواء جبانة

إنها أرضنا تتمرأى فى تأبينها.))(2).

فلقد حاور هذا النص قصيدة نازك الملائكة (ثلج ونار) وخصوصًا فى المقطع الأخير منها. لاسيما الشطر الأخير منها إذ تقول.

يا آدم لا تسل عن حواؤك مطوية

من زاوية من قلبك حيرى منسية

آدم مثل الثلج وحواء نارية...))(3).

---

(1) ديوان السياب، المجلد الأول، ص ٤٧٤.

(2) الآثار الكاملة، لادونيس، المجلد الثانى، دار العودة، بيروت، ط٢ سنة ١٩٧١، ص١٢٠.

(3) ديوان نازك الملائكة، المجلد الثانى، ص٤٨٥.

فقد قلب الشطر الأخير وجعل البرود لصيقًا بالمرأة (حواء) وأعطى الرجل (آدم) صفة القوة والصلابة وهذا التحول أو القلب (الحوار) يمثل أعلى قيم التناص أو ما يسمى شعرية التناص للنص الجديد.

٢ـ التناص الذاتي:

نعني بالتناص الذاتي: تناص الشاعر مع نفسه (نصوصه) السابقة ويتم هذا التناص بالقوانين السالفة الذكر نفسها (اجترار، امتصاص، حوار) فثمة نصوص تجتر نصوصًا أخرى، أو تمتصها أو تحاورها ومن أمثال هذا النوع من التناص قول نازك الملائكة فى قصيدة (مقدم الحزن).

((أنـه خيطـنا الأخيـر إلى الـسر ... وة فيه من أمسنا ألف شيء

لم يـزل هامـسًا لى: ((أنهـا مـا ... تـت على مسمع الشذى والضوء

إن فـيه مـن وجههـا وأمانـيـ ... هـا وإشراقها بقية وفاء))....."[1].

فهى تجتر قصيدة (الخيط المشدود فى شجرة السرو) حيث قالت فيها:

((ويراك الليل تمشى عائدًا

فى يديك الخيط، والرعشة، والعرق المدوى

(إنها ماتت) وتمضى شاردًا

عابثًا بالخيط تطويه وتلوى

حول إبهامك آخره فلا شيء سواه

كل ما بقى لك الحب العميق

هو هذا الخيط واللفظ الصفيق

لفظ (ماتت) وانطوى كل هتاف ما عداه))[2].

---

(١) ديوان نازك الملائكة المجلد٢، ص٣١٦.

(٢) المصدر نفسه، ص١٩٦.

ومن الجدير بالذكر أن النص الأول كتب فى عام ١٩٥٣ والنص الثانى كتب فى عام ١٩٤٨.

حيث اجترت الفكرة والألفاظ من دون تحوير أو تطوير أو إضافة بل اكتفت بأن أعادت القصة مع شيء من الابتسار والاختصار.

ونرى التناص الذاتي عند البياتي في قصيدته (عن الذين احترقوا بحبهم)

((يختبئ الربيع في أصابع البيانو

والدفء والحنان

وكلما مرت عليه أصبع العازف

أهدى وردة

إلى الذين احترقوا بحبهم

وماتوا...))[1].

فثمة إشارة من البياتي إلى قصيدته (أولد وأحترق بحبي) يقول في المقطع السابق منها:

((: اصرخ: ((لا!))

فتجيب الريح المذعورة: ((لا!))

في قصر الحمراء

في غرفات حريم الملك الشقراوات

أسمع عودًا شرقيًا وبكاء غزال

ادنو مبهورًا من هالات الحرف العربي المضفور بآلاف

الأزهار))...[2].

فقد تحول العنوان من (أولد وأحترق بحبي) إلى (عن الذين احترقوا بحبهم) وثمة تحول في صيغة الضمير فهو في النص القديم أحترق بضمير المتكلم المفرد أما في النص الجديد فهو بضمير الغائب بصيغة الجمع (احترقوا) ومن أمثال هذا النوع من التناص قول السياب من قصيدته (مدينة السراب) في المقطع الآتي:

---

(١) عن الذين احترقوا بحبهم عبد الوهاب البياتي، مجلة الأقلام، عدد (١، ٢، ٣) سنة ١٩٩٤، ص٢٨.
(٢) ديوان البياتي، المجلد ٣، ص٤٩٥ - ٤٩٦.

((ترامت السنون بيننا: دمًا ونار
أمدها جسور تستحيل سور،
وأنت في القرار من بحارى العميقة
أغوص لا أمسها، تصكني الصخور
تقطع فى العروق فى يدي: استغيث: ((آه يا وفيقة
يا أقرب الورى إلى أنت يا رفيقة
للدود والظلام))
عشر سنين سرتها إليك يا ضجيعة تنام
معى وراء سورها، تنام فى سرير ذاتها
وما انتهى السفار))[1].

إذ يتناص مع قصيدته (شباك وفيقة) إذ يقول فيها:

((ولو كان ما بيننا محض باب
لألقيت نفسى لديك
وحدقت فى ناظريك
هو الموت والعالم الأسفل
...
وهيهات أن ترجعى من سفار
وهل ميت من سفار يعود؟))[2].

ولكن الذى جرى فى النص الجديد (المتناص) أن الحاجز (الموت) الذى كان بين الشاعر وحبيبته قد أصبح قريبًا من الزوال لإحساس السياب بالموت فى تلك الفترة، وأنه سوف يلقى وفيقة فى العالم الآخر: (يا ضجيعة تنام/ معى...)

وحصل هذا التناص فى قصيدة السياب أيضًا (قالوا لأيوب)

يقول:

---

(1) ديوان السياب، المجلد ١، ص١٦٢.

(2) المصدر نفسه، المجلد ١، ص١٢٢، ص١٢٤.

((قالوا لأيوب: ((جفاك الإله!))

فقال: ((لا يجفو!

من شدّ بالإيمان لا قبضتاه

ترخي ولا أجفانه تغفو)).

قالوا له: ((والداء من ذا رماه

في جسمك الواهي ومن ثبته؟))

قال: ((هو التفكير عما جناه.

قابيل والشاري سدى حنته.

سيهزم الداء: غدا أغفو

ثم تفيق العين من غفوة

فأسحب الساق إلى خلوة

أسأل فيها الله أن يعفو..))[1].

هنا يمتص السياب قصيدته (سفر أيوب) لاسيما الأشطر الآتية:

((لك الحمد مهما استطال البلاء

ومهما استبد الألم

لك الحمد إن الرزايا عطاء

وإن المصيبات بعض الكرم

ألم تعطني أنت هذا الظلام

وأعطيتني أنت هذا السحر

....

وإن صاح أيوب كان النداء

لك الحمد يا راميا بالقدر

ويا كاتبا بعد ذاك الشفاء))[2].

فالنص الجديد امتص النص السابق، وثمة تغيير في بعض الألفاظ لكنها أدت

---

(١) ديوان السياب، المجلد الأول، ص٢٩٦.

(٢) المصدر السابق، المجلد الأول، ص٢٤٨.

المعنى ذاته، فمثلا أن الجملة الشعرية (يا كاتبا بعد ذاك الشفاء) تؤدي معنى مثلما أدت الجملة الشعرية (سيهزم الداء: غدا) هذا فضلا عن أن النصين يمتصان قصة النبى أيوب (عليه السلام) كما وردت فى الكتب المقدسة: قال تعالى : ((وأيوب إذ نادى ربه أنى مسنى الضر وأنت أرحم الراحمين. واستجبنا له فكشفنا ما به من ضر وآتيناه أهله ومثلهم معهم رحمة من عندنا وذكرى للعابدين)) [1].ولكنه استقى الفكرة والمفردات من الكتاب المقدس حيث وردت القصة فى التوراة بهذا المعنى (وابتلى أيوب بقروح انتشرت فى بدنه كله من قمة رأسه إلى أخمص قدميه.. إلخ)[2]. بدليل عنوان القصيدة الأولى (سفر أيوب) ويقول السياب فى قصيدته ((الأسلحة والأطفال):

((وشيخ ينادى فتاه الغريق
بهذا الطريق وذاك الطريق
ويسعى إلى الضفة الخالية
يسائل عنه المياه
ويصرخ بالنهر يدعو فتاه
ومصباحه الشاحب
يغني سدى زيته الناضب
(محال تراه)
ويحنو على الصفحة القاتمة
يحدق فى لمفة عارمة
فما صادفت مقلتاه
سوى وجهه المكفهر الحزين
ترجرجه رعشة فى المياه
تغمغم: ((لا، لن تراه!))[3].

---

١) سورة الأنبياء، الآية: (٨٣، ٨٤).
٢) ينظر: الكتاب المقدس (العهد القديم) سفر أيوب، الإصحاح (٢، ٣) وما بعدها.
٣) ديوان السياب، المجلد الأول، ص ٥٨٠، ص ٥٨١.

فهو يجتر هذا المقطع من قصيدته (نهاية)[1] ويداخله ضمن القصيدة الجديدة (الأسلحة والأطفال) مع تغيير طفيف جدًا هو إبدال المفردة (يسعى) بالمفردة (يمشي) في النص الجديد (المتناص).

---

(١) ينظر المصدر السابق، المجلد الأول، ص ٩٠.

الفصل الثانى

آليات التناص		الآلية	درجة التناص	أسلوب التناص	نوعية التناص	مستوى التناص
	التمطيط	الاناكرام	كلي	مباشر	داخلي	صوتي دلالي
		الباراكرام	كلي	مباشر مقيد	داخلي	دلالي
		التكرار	جزئي	مباشر مقيد	داخلي	صوتي دلالي
		التصحيفية	كلي	مباشر حر	داخلي	شكلي
		الشرح	كلي	مباشر حر	داخلي	دلالي
		المجاورة	جزئي / كلي	غير مباشر	خارجي	دلالي
	الإيجاز	التلميح	جزئي	غير مباشر	خارجي	دلالي
		الحذف	جزئي	غير مباشر	داخلي	شكلي
		التلخيص	جزئي / كلي	غير مباشر	خارجي	صوتي دلالي
		الاقتباس	جزئي	غير مباشر	خارجي	صوتي دلالي
		التضمين	جزئي	مباشر / غير مباشر	خارجي	صوتي دلالي
		الترجمة	كلي	غير مباشر	خارجي	دلالي

جدول تصنيف آليات التناص

رقم ((١))

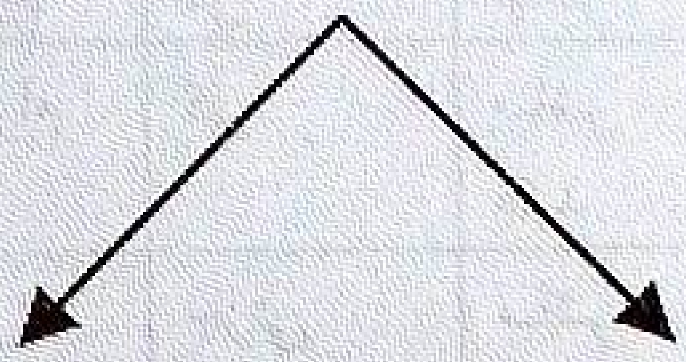
إذ يختصر هذا الجدول الكثير من الكلام عن درجة التناص وأسلوبه ونوعه ومستواه ويعطي للقارئ صورة كلية عن فوائد هذه الآليات فى عملية انسجام وتكامل النص بنائيًا.

لا تتم آليات التناص (التكثيفية والتمطيطية) من خلال النص وحده، إنما تتم عبر المتلقي الذي يقوم بعملية التأويل الذى هو عبارة عن: (التفاعل بين فعل

وبنية))[1]. أي فعل القراءة وبنية النص لإنتاج معنى ما من خلال هذه القراءة فإن النص قد يكون ممططًا أو مكثفًا بفضل القارئ ((لأن القراءة عملية مستمرة للتقلص والتوسع))[2]. وتوضح الخطاطة الآتية ذلك:

التأويل: نص + قراءة = معنى

: ثابت متغير = متغير



معنى مكثف   معنى موسع

ومن يقرأ نصًا ما يعد إنتاجه بطريقة ما وعلى نحو ما. والنص المقروء لا يتكرر. وإلا بطل كونه نصًا، إنّ القراءة فعل سيميائي مولد للاختلاف[3]. ((إن ديناميكية القراءة تجعل منها عملا إبداعيا، ومساهمة إنتاجية لكن في نطاق الاستراتيجية النصية الموجهة سلفًا))[4].

للتناص آليات عديدة وهي على العموم مقسمة بين نوعين هما:

(١) التمطيط

(٢) الإيجاز.

---

(١) المعنى الأدبي، من الظاهراتية إلى التفكيكية، وليم راي، ت: د. يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ط١، ١٩٨٧، ص١٧.

(٢) المصدر نفسه، ص٢٠٠.

(٣) ينظر: في القراءة (قراءة ما لم يقرأ)، علي حرب، مجلة شؤون أدبية، الإمارات، عدد (٧-٨) سنة ١٩٨٨-١٩٨٩، ص٥٧.

(٤) مفهوم المرجعية وإشكالية التأويل، د. محمد خرماش، مجلة الموقف الثقافي عدد (٩) سنة ١٩٩٧، ص٤٠.

التمطيط

التمطيط فى جوهره عملية توسيع للنص وتمدد في وحداته البنائية اللفظية أو التركيبية حيث تقتحم هذه الزوائد اللغوية البنى الأصلية للنص (فالنص كوحدة دلالية وكيان دلالى متميز تتأتى وحدته من تمطيط دلالة محورية تكون مركزًا دلاليا فى النص وهذا المركز أو الدلالة المحورية يعبر عنها (ريفاتير) بلفظ (Matrice)[1].

أي تفجير مركز النص وتخصيبه مما ينتج توسعًا للنص عن طريق مركزه

١ـ الأنا كرام (الجناس بالقلب أو بالتصحيف).

فالقلب مثل قول: لوق، وعسل – لسع والتصحيف

مثل: نحل – نخل – عثرة – عترة، الزهر – السهر...[2].

((وهو نوع من التلاعب بالأصوات ويكون على صعيد كلمة أو كلمات بإعادة ترتيب أصواتها))[3].

إن آلية الأنا كرام تعمل على انسجام واكتمال النص فى إطار تبنين عام يسهم فى تناسل النص داخليًا أي يعمل على إعادة تقليب أوضاع كلمات مختارة بصورة مختلفة لإنتاج معنى ما. وقد يحصل هذا الأمر على صعيد جذر كلمة أو كلمات فى النص

---

(١) مشكلة التناص فى النقد الأدبي المعاصر، محمد أديوان، مجلة الأقلام، عدد (٤، ٥، ٦) سنة ١٩٩٥، ص٤٦.

(٢) تحليل الخطاب الشعري، ص١٢٥ – ١٢٦.

(٣) في سيمياء شعرنا القديم، دراسة نظرية وتطبيق، محمد مفتاح، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط٢، سنة ١٩٨٢، ص٣٥.

ويدخل ضمن هذه الآلية تصريف الكلمات مثل: قول – يقول – نقل – قل – نقول الخ ومن أمثلة الأنا كرام قول الحيدري في قصيدة (أهواك):

((أنا أهواك ولكن
غير ما تهوين أهوى
أنا أهواك جراحًا فى حياتى تتلوى
كلما هدهدتها
أهدت إلى العالم نجوى
أهواك نشيدًا
أزليا
يتغنى
فيه ذوبت شبابى الرائع الأخير
ولنفن بعده
فالحب عمر ليس يفنى...))(1).

لقد اعتمد النص بدءًا على المفردة ((أهواك)) وكانت عنوان القصيدة أساسًا حيث جرت عليها تصريفات مختلفة منها: (تهوين، أهوى) كذلك حصل قلب وحذف فى (هدهدتها) حيث تحولت إلى (أهدت) نلمح أيضًا الجناس (الأناكرام) واضحًا فى (الألحان/ لحنا) و(لنفن / ليس يفنى) كل هذا أسهم فى توسيع النص وتناسله داخليا اعتمادًا على مفردات من النص ذاته وبذلك يكون النص قد تناص مع ذاته ومعجمه الخاص ونقرأ الجناس (الأناكرام) أيضًا فى قصيدة (تعتيم) للسياب لا سيما المقطع الثانى منها:

((النور والظلماء
أسطورة منحوتة فى الصخور
كم ذاد بالنار
من أسد ضارى
وكم أخاف النمور

---

(1) ديوان الحيدرى، ص٩٣-٩٤.

إنسان تلك العصور
بالنور والنار
فأطفئي مصباحنا أطفئيه
ولنطفئ التنور
وندفن الخبز فيه
كي لا تعيد الصخور
أسطورة للنار، ظلت تدور
حتى غدا أول ما فيها
آخر ما فينا – وليل القبور
أول ما فيها
ولنبق في الديجور
كي لا ترانا نمور
تجوس في الظلماء
لترجم الأحياء
في غابة في السماء
بالصخر والنار
وتستبيح القبور))[1].

إن الأناكرام نحدده بالنقاط الآتية:

١. الصخور/ الصخر

٢. فأطفئي/ أطفئيه/ لنطفئ

٣. في/ فيه/ فيها/ فينا

٤. النمور/ نمور

كل هذه المتغيرات في المفردة الواحدة تسهم في تمطيط النص وتناسله وتكاثره

---

(١) ديوان السياب المجلد الأول، ص٢٣٦- ٢٣٧.

على أساس مواد أولية كتبت لتنتج دلالات جديدة من مفردات خاصة بالشاعر ونصه، وفي قصيدة ((الطارق)) للبريكان نقرأ:

على الباب نقر خفيف
على الباب نقر بصوت خفيض ولكن شديد الوضوح
يعاد ليلا.. أرقبه. أتوقعه ليلة بعد ليلة
أصيخ إليه بإيقاعه المتماثل
يعلو قليلا قليلا
ويخفت
افتح بابي
وليس هناك أحد
من الطارق المتخفي؟ ترى؟
شبح عائد من ظلام المقابر
ضحية ماض مضى وحياة خلت
أتت تطلب الثأر...[1].

نلحظ أن ثمة ثلاث حركات حدثت أدت إلى رصد الأناكرام في النص هي:-

١. خفيف/ خفيض
٢. يخفت/ المتخفي
٣. ماض/ مضى

وهذا الأمر لوحده يسهم في خلق عملية التمطيط انطلاقا من دلالة محورية ومركزية إذ أن الخفيف والخفيض والخفوت والمتخفي والماضي والذي مضى لها دلالات متقاربة إذ تدل سيميائيا على أن هذا الطارق ليس له وجود أساسًا كما يدل معنى النص العام.

٢ـ الباراكرام (القلب المكاني):

إن الباراكرام آلية تمطيطية تقوم على تطوير دلالة صغيرة أو حدث صغير عن

---

(١) عوالم متداخلة، ص٨٦.

طريق السرد والوصف والحوار والحشو والبياض وهذه الآلية تسهم فى تعضيد النص دلاليًا من جانب ومن جانب آخر تساعد على زيادة فضاء النص الكتابى على الورقة وتوضح قصيدة ((أقفز بين مجرات)) للبريكان ذلك:

((أقفز بين مجرات
قس قفزاتك
بالسنوات الضوئية
فكر بملايين الأجرام
أكبر بملايين المرات فى الكرة الأرضية
فكر كم فى الكون من مجرات
تمتد ملايين السنوات الضوئية
فكر
بملايين ملايين الأجرام
اقفز أسرع من صفر
فى الأرقام الكونية
ادخل لحظة
فى مجرى الأبدية
أهنالك صوت لا يسمع؟
أهنالك طيف أشعة
لا تدركه
لا تفهمه أجهزة الرصد؟
هل نحن خلايا فى جسد الكون
هل كوكبنا الأرضي تحت التأثير؟
....
اقفز بين مجرات))[1].

---

(١) اقفز بين المجرات، محمود البريكان، مجلة أقلام، عدد (١، ٢، ٣) سنة ١٩٩٤، ص٣١.

حدث الباركرام هنا من تمطيط للعنوان الرئيس (اقفز بين مجرات) حيث بدأ النص بهذا العنوان وانتهى به، وهذه الجملة جاءت على صيغ عدة كما جاءت مفرداتها متكررة أيضا داخل نسيج النص، إن الدلالات المتكونة في النص إنما هي امتداد لتمطيط فكرة ومفردات العنوان حيث تم ذلك بوساطة الحوار الضمني المتخيل بين الأنا والآخر وهو ما تم تطويرها نصيًا إذ تجلت هيكلية ذلك في صيغ السرد والاستفهام المجازي.

وتتضح هذه الآلية بشدة في قصيدة (الرائي) للبياتي:

((رجل من قش ودخان
ليس له بيت
أو وطن
ليس له عينان
يبكي حين تهب رياح القطب
وحين تنام الغابات
مسكونًا بعويل قطارات الليل
ونار جبال (الأورال)
يتسول من مدن لم تولد
قطرة ضوء أو مطر
ويبيع طورًا في الأقفاص
لم يره أحد
لكني كنت أراه بلحيته الحمراء
يكنس ثلج شوارع موسكو
ويعب (الفودكا) بإناء القيصر (إيفان)
يسحق زهرة عباد الشمس
بقبضته
ويداعب هرته
ونهود المحظيات بريشة طاووس خضراء

إحداهن تقبله سكرى
والأخرى
ترمقه بحنان
ويقول لأخرى: من أنت
ويهذي سكران
لم يره أحد، لكني كنت أراه
يخفي تحت عباءته
مدنًا
كتبًا
أوراقًا
نجما أحمر/ ديكا
قيثار
يبكي حين تهب رياح القطب
وحين تنام الغابات))[1].

يقوم النص على رؤيا خاصة بالشاعر (الرائي إذ تم وصف أبعادها من قبل هذا الرائي. وقد كان وصف الشخصية مفصلا ودقيقًا، ((رجل من قش ودخان/ ليس له وطن/ ليس له عينان/ يبكي...../ مسكون../ يبيع.../ لحيته الحمراء/ ينكس/ يعب.../ يسحق/ يداعب.../ يقول.../ يهذي...)) وهكذا تجري عملية التمطيط بوساطة الوصف مع استخدام الفعل المضارع بعد جملتين اسميتين الأمر الذى أسهم فى عملية تجلى آلية الباركرام إذ أن الفكرة القائمة في النص أساسا تتجلى برؤيا خاصة بالرائي ولكن هذه الفكرة تناسلت وتولدت منها أفكاراً يخصب بعضها بعضا حتى طال النص وبدء بالتفاقم والانفجار على مساحة أوسع: إذ أن المفردة أنتجت مقطعًا وهذا بدوره أنتج نصًا والنص قد ينتج نصوصًا وكتبا ومجموعات[2].

---

(١) الرائي، عبد الوهاب البياتي، مجلة الأقلام عدد (١، ٢، ٣) سنة ١٩٩٤، ص٢٧.
(٢) ينظر: دينامية النص، خصوصًا فيها يتعلق بالكلمة المحور والجملة القنطرة والجملة الهدف ص٣. أو ما بعدها

عن طريق التأثر والتقليد والتناسل والاستنساخ والتخصيب وهذا أخطر شيء في عملية التناص(*).

وقد تحدث هذه الآلية على مستوى المجموعة الكاملة كما حدث في مجموعة ((حوار عبر الأبعاد الثلاثة)) للحيدري حيث تقوم فكرتها على مقولة مستوحاة من رواية ((الاخوة كرامازوف))(*) لدستويفسكي إذ جاء على لسان أحد أبطالها ((حذار.. فإن قتل الأب أكبر جريمة في التاريخ)) واستفادت المجموعة أيضًا من نظرية فرويد في التحليل النفسي وخصوصًا فيما يتعلق بـ (الذات العليا، الأنا، الذات السفلى) إذ تم الحوار عبر هذه الذوات، وقد أفاد الحيدري من نصوص فرعية أخرى إلا أنه مطط المقولة السالفة الذكر مخصبًا إياها حتى أصبحت مجموعة شعرية كاملة.

٣. التكرار

وتقوم هذه الآلية على مستوى الأصوات والكلمات والصيغ متجلية في التراكم والتباين.. (١). وقد يتجاوز التكرار الصيغ اللغوية ليكون تكرارًا في المعاني المتمثلة ولكن بصيغ مختلفة فـ (في اللغة الشعرية لا تظل الوحدة المكررة هي هي (...) وهو ما يجعل كونها أخرى بمجرد ما تخضع للتكرار إذ أننا نقرأ في المقطع المكرر شيئًا آخر...)(٢).

وتكاد ظاهرة التكرار أن تشيع في النص الشعري الحديث إذ تساعد على انسجامه إيقاعيًا ودلاليًا. ونلمح التكرار في صوت السياب في قصيدة ((لأني غريب)).

((لأني غريب
لأن العراق الحبيب

(*) إذا كانت البايولوجيا هي مفتاح البنيوية كما يقول جان بياجيه، فإن علم الذرة هي مفاتيح ما بعد البنيوية !!!

(١) ينظر تحليل الخطاب الشعري، ص١٢٦.

(٢) علم النص، ص٨١.

بعيد، وإني هنا في اشتياق
إليه، إليها انادي: عراق
فيرجع لي من ندائي نحيب
تفجر عنه الصدى
أحسّ بأني عبرت المدى
إلى عالم من ردى لا يجيب
ندائي
وإما هززت الغصون
فما يتساقط غير الردى:
حجار
حجار وما من ثمار
وحتى العيون
حجار وحتى الهواء الرطيب
حجار يند به بعض الدم
حجار ندائي وصخر فمي
ورجلاي ريح تجوب القفار..))(1).

حصل التكرار هنا على صعيد المفردة (حجار) إذ تم تكرارها خمس مرات مما عمل على زيادة النص خمسة أشطر أخرى بفضل عملية التكرار التى مطت النص مكانيا وكشفت في الوقت ذاته المعنى العام المتمركز في الإحساس بالغربة والعجز والضيق واللاجدوى، أما التكرار الحاصل على مستوى أكبر من المفردة الواحدة فهو واضح في صوت آخر للسياب، في قصيدة (العودة لجيكور):

((على جواد الحلم الأشهب
أسريت عبر التلال
أهرب منها، من ذراها الطوال

(1) ديوان السياب، المجلد الأول، ص١٩٥-ص١٩٦.

من سوقها المكتظ بالبائعين،
من صبحها المتعب،
من ليلها النابح والعابرين
من نورها الغيهب.
من ربها المغسول بالخمر
من عارها المخبوء بالزهر
من موتها الساري على النهر))[1].

إذ تكررت المتوالية (من + اسم + الضمير العائد على جيكور + مضاف إليه...) ثماني مرات. مساهمة في تمطيط النص وانسجامه إيقاعيًا ودلاليًا مؤكدة دلالة الاشتياق لجيكور والتلهف لأجوائها، حتى جاءت العودة الروحية إلى البقعة لأن الهرب هنا ليس هروبًا مكانيًا ولكنه شعور خاص، لأن الشاعر سرعان ما يجد نفسه بين تلك الأجواء التي نشأ فيها.. ويتفاقم الأثر الفعلي الذي يحدثه التكرار في تمدد النص وتوسعه عندما يقع على مستوى المقاطع الشعرية قياسًا إلى ذلك الأثر السابق ولنتابع معًا قصيدة (متى نلتقي) للسياب أيضًا:

((ألا يأكل الرعب منا الضلوع
إذا ما نظرنا على ظل تينة
فلاحت لنا من ظلام قلوع
تهدهدها غمغمات حزينة؟
ألا يأكل الرعب منا الضلوع؟
ألا تتحجر منا العيون.
إذ لاح في الليل ظل البيوت
هزيلا كما ينسج العنكبوت
ألا تتحجر منا العيون
ويلمع فيها بريق العيون؟

(١) ديوان السياب، المجلد الأول، ص٤٢٠.

....

....

ألا يأكل الرعب منا الضلوع
إذا ما نظرنا إلى ظل تينة
فلاحت لنا من ظلام قلوع
تهدهدها غمغمات حزينة؟
ألا يأكل الرعب منا الضلوع"[1].

إذا ما تجاوزنا التكرار على مستوى الجملتين أو الشطرين (إلا يأكل الرعب منا الضلوع) و(إلا تتحجر منا العيون) اللذين أسهما فى تمطيط النص أيضًا - إلى المقطع الأول الذى تكرر فى نهاية النص وهو ما إسهم إسهامًا فاعلا فى زيادة فضاء النص الكتابى. وهذا التكرار على مستوى المقاطع يولد لدى القارئ إحساسا دائمًا بالعودة إلى بداية النص مع الاحتفاظ برغبته فى مواصلة الرحلة حتى النهاية. وهكذا فهو أشبه ما يكون بالحلقة الدائرية التى لا تنتهي وهذا النوع من التكرار الذى نصفه بالتكرار (الدوري) يساعد على تناسل النص وتوالده حتى نهايته التى هي البداية أصلاً.

٤. التصحيفية (الكتابية):

وهي الآلية التى تتم بواسطة استغلال فضاء الصفحات كالإفادة من البياض عن طريق ملئه بالرسوم والتخطيطات فضلا عن اختيار جانب معين من الصفحة للكتابة كما يدخل الشكل[*] الطباعى للنص ((الفراغات بين الكلمات وشكل الكلمات أو شكل القصيدة على الصفحة))[2]. وسيلة أخرى من وسائل هذه الآلية

---

(١) ديوان السياب، المجلد الأول، ص٦٨٢ - ٦٨٤.

(*) ويدخل ضمن الشكل الطباعي (حجم الحرف الطباعى، لونه، غامق أو فاتح، الفراغات العمودية والأفقية، علامات الترقيم (النقطة، الفارزة المنقوطة، الاستفهام، التعجب) التقطيع (تقطيع الكلمة طباعيًا)

(٢) ينظر: اللغة فى الأدب الحديث الحداثة والتجريب، جاكوب كورك: ت: ليون يوسف وعزيز عمانوئيل، دار المأمون، بغداد، ط١، ١٩٨٩، ص٢٥٧.

إذ تسهم كل هذه الأمور في عملية تمطيط النص وتوسع فضائه الكتابي كما فعل السياب مثلا في قصيدة (الأسلحة والأطفال) في البدء جرى تقسيم النص إلى ثمانية أقسام الأمر الذي زاد من فضاء النص الكتابي كما أن البياض المتروك بين قسم وآخر في هذه القصيدة يتسع لكتابة خمسة أشطر تقريبًا هذا إذا استثنينا التكرار الحاصل لبعض المقاطع التي أسهمت هي الأخرى في تمطيط النص فعلى صعيد الشكل الطباعي المتغير للمفردات (حديد، عتيق، رصاص) نلاحظ التحوير الآتي:

(١) (حديد عتيـ.....ق

رصا..............ص

حديـــــــــــــ...............د)

(٢) (حديد عتيق

حديد عتيق!

رصا...........ص)

(٣) (حديد عتيق

رصا...............ص

حديد....................)

(٤) (حديد...............يد

لمن كل هذا الحديد؟

رصا.................ص

لمن كل هذا الرصاص؟)

(٥) (حديد

رصاص

رصاص

رصاص

حديد)

(٦) (حديد

رصا........ص

حديد عتيق

رصاص)

(٧) (حديد حديد

حديد............حديد)

(٧) (حديد، عتيق، حديد، حديد)

(٨) (حديد عتيق

حديد

رصاص)

(٩) (رصاص، رصاص، رصاص، رصاص

حديد عتيق).....))[١].

حيث تمت كتابة هذه المفردات (حديد، رصاص، عتيق) بحرف طباعي أكبر من بقية المفردات، نلمح أيضًا استغلال الثلث الأوسط من الصفحة فى الكتابة وكل هذا ساهم فى تمطيط النص وجعله أكبر[*] بفضل الآلية الكتابية أو التصحيفية التى تجسدت فعلا فى هذا النص المطول، ونلمح استغلال فضاء الصفحات أيضًا فى مجموعة البياتى، لاسيما مجموعة (قصائد حب على بوابات العالم السبع) فهو إلى جانب توزيعه القصيدة بين عدد من المقاطع المرقمة، وتكرار بعض المقاطع والجمل، نراه يعمد إلى زيادة فضاء النص بشغله بالرسوم والتخطيطات الفنية نتوقف فى الصفحة الواحدة مثلا على هذا المقطع وهو المقطع الثالث من قصيدة ((عين شمس)):

(تقودني أعمى إلى منفاى: عين الشمس))[٢].

فى حين نرى فى مجموعة (الموت والقنديل) أن الصفحة قد لا تشغل إلا كلمات قليلة ففى المقطع السابق نقرأ:

---

(١) ينظر: ديوان السياب، المجلد الأول، ص٥٦٣، ص٥٩١.

(*) من الجدير بالذكر: أن هذه القصيدة (الأسلحة والأطفال) قد نشرها الشاعر مستقلة فى كتيب قبل أن تصدر فى الديوان.

(٢) ينظر: ديوان البياتى، المجلد الثالث، ص١٥.

((وطني المنفى

منفاي الكلمات))[1].

وهكذا بقية صفحات المجموعة التي شغل القسم الأكبر منها التخطيطات والرسوم الفنية، وفي مجموعة أخرى للبياتي (كتاب البحر) نلحظ أن الحرف الطباعي هو أكبر بكثير من الحرف الطباعي للمجموعات السابقة وحتى اللاحقة.

كل هذه الآليات عملت على تمطيط النص وزادت من فضائه النصي، وقد يقوم القارئ أيضًا بدوره في إنجاز تمطيط آخر ما هو إلا نتيجة فعل قرائي لشكل من أشكال التمدد الكتابي ففي قصيدة ((سأنصب لكم خيمة في الحدائق الطاغورية)) للبياتي يقرأ المتلقي:

((عقوبتي: الحياة))[2].

إن القارئ قد يفاجأ بمثل هذه الكلمات لأنه اعتاد أن يقرأ مقطعًا أو على الأقل سطورًا في الصفحات السابقة من القصيدة نفسها، ولكنه وجد هنا على الصفحة هذه الكلمات وحدها مما يدفعه صوب فعلين، الأول إعادة قراءتها وهذا بدوره يفضي إلى الفعل الثاني وهو أكثر خطورة من الأول ألا وهو إعادة تأويلها مع كل قراءة جديدة. إن هذه الصفحة بكلماتها القليلة قد شغلت القارئ بالقدر نفسه أو أكثر مما شغلته الصفحات السابقة وهونوع من تمطيط النص عن طريق القراءة والتأويل وفي قصيدة (أقراص النوم) للحيدري نشخص الآتي:

((قف واقرأ

لا تعبر

قف.. احذر

....

ماذا في صحف اليوم

إعلان باللون الأحمر

---

(1) ينظر: المصدر نفسه، المجلد الثالث، ص٤٤.

(2) المصدر نفسه، ص٢٧٥.

خذ قرصا للنوم

خذ قرصا

قرصا للنوم

.................لن أقرأ

..............لن أقرأ

سأنام بلا قرص للنوم

يتحشرج صوت البائع

يتدحرج

يرتج الشارع

شيء رائع

رائع

أقراص للنوم

خذ قرصا للنوم

....

ناولني قرصا...سأنام

قرصا لأنام

....

وينام الشارع

شيء رائع... رائع.

أقراص للنوم....))[1].

إن البياض هنا (سواء أكان عموديًا أم أفقيًا) أعطى النص فضاء واسعة من جانب ومن جانب ثان فإن دلالة البياض هنا قد تفصح عن أن كلاما ما قد حذف بسبب من عوائق فنية أو غير فنية مما يدفع القارىء إلى ملء هذه الفجوات كي يتحقق المعنى المطلوب وهذا يؤدى إلى إضافة بعض المفردات إلى النص من قبل

(١) ديوان الحيدري، ص٥٠٧ – ص٥٦٢. اخترنا هنا المقطع الأول والأخير من القصيدة.

المتلقي ويختلف المتلقون في كمية الإضافة والتأويل وهذا بدوره يقودنا إلى شيء واحد نريد إيضاحه: هو أن هذه الإضافات على تنوع وسائلها تسهم في تمطيط النص عن طريق التلقي والتأويل.

٥ـ الشرح:

((إنَّ الشرح أساس كل خطاب، وخصوصًا الشعر فالشاعر قد يلجأ إلى وسائل متعددة، تنتمي كلها إلى هذا المفهوم..)) (١). كالشرح الذي يتم بواسطة الهوامش بقصد إيضاح دلالة غامضة أو تعريف رمز أو علم معين وقد يكون الشرح عن طريق الهوامش إما داخل فضاء الصفحة بعد انتهاء القصيدة أو بعد نهاية المجموعة الشعرية، ولكن آلية الشرح قد تتحقق داخل النص عن طريق آخر غير الهوامش فقد يقع الشرح داخل فضاء (متن) القصيدة وبعد العنوان مباشرة مما يجعله آلية من آليات النص وتمطيطه.

ولعل من صور هذه الآلية التي تتم بين العنوان ومتن القصيدة ما نقرأه في قصيدة (من رؤيا فوكاي) للسياب.

عنوان رئيسي ⟵ ((من رؤيا فوكاي

شرح داخل المتن ⟵ (فوكاي، كاتب من البعثة اليسوعية في هيروشيما جن من هول ما شاهده غداة ضربت بالقنبلة الذرية).

عنوان فرعي ⟵ ١- هياى.. كونغاى، كونغاى

متن القصيدة ⟵ مازل ناقوس ابيك يقلق المساء...)) (٢).

إذ تم شرح الاسم وكان نكرة فعرفه، وقد جاء التعريف بعد العنوان مباشرة ونلحظ هذه الآلية في قصيدة (ارم ذات العماد) للسياب وعلى وفق الشكل الآتي:

عنوان النص ⟵ ارم ذات العماد

شرح داخل المتن ⟵ (عند المسلمين ان "شداد بن عاد" بنى جنة.. الخ)

---

(١) تحليل الخطاب الشعري ص ١٢٦.

(٢) ينظر: ديوان السياب، المجلد الأول، ص ٣٥٥ وهذا الأمر وارد عند السياب في أغلب قصائده كما في المومس العمياء، والأسلحة والأطفال وغيرها.

بداية النص ((من خلل الدخان من سيكارة

من خلل الدخان

...............))[1].

لقد مهد الشاعر للفكرة عن طريق آلية الشرح والتوضيح بعد العنوان مباشرة الأمر الذى مكن القارىء من تشكيل تصور عام عن هذه الأمة الغابرة لكى تنفتح لدى القارىء بعض الرموز والشفرات من جهة ومن جهة أخرى يرى مدى التلاعب والحوار الذى سوف يتم فى القصيدة حول الموضوع.

٦ـ المجاورة:

تتحقق بنية المجاورة بواسطة آليات التصوير الشعرى سواء على أساس مستوى الأجزاء أو المستوى الكلى للنص؛ والمجاورة فى النص تعنى ثمة معنى آخر يريده الشاعر من وراء هذه الجملة أو النص الشعرى أى ثمة معنى مجاور هو المقصود من هذه المقولة أو النص الكلى وقد يسمى ((معنى المعنى)) للنص ((إذ يتم الانتقال من النص الظاهر إلى النص التكوين))[2]. الذى ينتجه المتلقى عبر التأويل أو بفضل القارىء النموذجى الذى يجمع بين القراءتين السطحية والعميقة ((إنه يبقى على بعد متساو من عدم كفايات الفك السطحى للرموز وعن مبالغات القراءات المتعالية التى تجد فى النص ما لا يوجد فيه)) [3]. وعندما يلجأ الشاعر إلى هذا الأسلوب (المجاورة) الذى يرشحه المتلقى عبر التأويل فإنه قد يضطر إلى تمطيط نصه لأنه لجأ إلى طريقة صعبة فى التعبير قصد الفرادة والتمييز. فعندما يقول السياب فى قصيدته (أنشودة المطر):

"عيناك غبتا نخيل ساعة السحر

---

(١) المصدر السابق، المجلد الأول، ص٦٠٢.

(٢) ينظر التمهيد النظرى من الدراسة ص ١١.

(٣) معايير تحليل الأسلوب، ميكائيل ريفاتير، وتعليقات. د.حميد الحمدانى، منشورات دارسال، دار النجاح الجديدة، ط١، مايس ١٩٩٣ ص ٤٢.

أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر"[1]. فكأنه أراد أن يقول: "عيناك جميلتان" والفرق على صعيد الكم واضح بين القولين لقد كان في القصيدة متوسعًا لأنه اراد ان يقول هذا المعنى بحيث انه لا يفهم بسهولة إلا من خلال ربط الحلقات وضبط العلائق المشتركة، قصد الخروج بالمعنى الثاني أو النص التكوين ومثال على هذه الآلية التصويرية التمطيطية قول البريكان في قصيدة (الصوت):

"صوت لا يشبه صوت
يأتي من أقصى البرية
صوت كنداء إله هالك
يطلق لعنته
كتحشرج وحش مقتول
كتناوح ريح
ليست من هذا العالم
صوت يطعن قلب الليل
في البدء
ما كان أحد
يسمعه
ثم اعتادوا
ان يمرق في افق مدينتهم
لا يلتفت إليه أحد
فلماذا وحدك
يا هذا الشاعر
تسهر ليليًا
تنتظر الصوت الغامض؟"[2].

---

(1) ديوان السياب المجلد الأول ص ٤٧٤.

(2) الصوت: محمود البريكان، مجلة أقلام، عدد (١، ٢، ٣) سنة ١٩٩٤. ص ٣٠.

نحدد المعنى الأول للنص من خلال رصد صفات هذا الصوت الذى يشبه باشياء لا وجود لها فى أرض الواقع (كنداء إله كتناوح ريح ليست من هذا العالم" لتتحول بعد جهد تأويلى خاص إلى المعنى الثانى أو النص التكوين على حد تعبير (كريستيفا) الذى ندركه من خلال انتفاء المعنى الأول فى الواقع وهو الصوت الذى لا يسمعه أحد. لننتقل إلى الصوت الآخر (المجاور) وهو صوت الضمير المؤنب الذى ألح على الشاعر ولم يعبأ به الآخرون. ولو أراد الشاعر أن يقول المعنى بأسلوب واضح غير ملتو لما احتاج إلى هذا التمطيط ولكنه أراد تمطيط نصه عن طريق المجاورة لمعنى آخر قصد الفرادة والشعرية، ولنقرأ قصيدة أخرى للبريكان (غرف للعدم):

((غرف تسكنها الريح المشلولة
المتكئة على سرر وأرائك باردة
الريح المتغضنة الفاقدة الصوت
غرف تدخلها الأشياء مساء
وتغادرها قبل الفجر
غرف تتحجر فيها ساعات الحائط
ساكنة منذ عصور..))(١).

حيث نحس مع المعنى الأول أن ثمة غرفًا مهجورةً وأن أصحابها قد غادروها أما المعنى المجاور فنرشحه من خلال بعض المفردات والتراكيب التى دلت على الموت والعدم فنعرف أنها معدة للدفن وأن الشاعر يتحدث عن مقبرة ليس إلا.

---

(١) عوالم متداخلة، ص٨٨.

الإيجاز

لا يتحدد الإيجاز في النص مثلما يحصل في آليات التمطيط فالإيجاز في النص قد لا يمكن الكشف عنه بواسطة القراءة المباشرة للنص أو رؤية الفضاء الكلي له، ولكن قد يحصل هذا الأمر عن طريق التداعي والتأويل وأن شيئًا ما أكبر يقف وراء هذا النص الغامض مثلاً.

((ويرى جيرار جينيت أن تقليص بعض النصوص لإقحامها في نصوص أخرى يدخل في صميم عملية التناص، إلا أن التقليص بهذا المعنى عملية تحويلية تتعرض لها النصوص المراد توظيفها في نص آخر))(1).

إن التقليص أو الإيجاز بهذه الطريقة قد يكون مؤديًا أساسًا إلى تشويه هذه النصوص المراد توظيفها في نص آخر وقد يكون التقليص دافعًا إلى إبراز بعض النصوص أو الدلالات المرادة من قبل الشاعر من جهة ومن جهة أخرى إلى القضاء على بعض الأجزاء الزائدة والحشو الذي يشوب تلك النصوص(2). فالإيجاز عملية ضغط للنص كي يبدو في صورة مصغرة. ويحدث الإيجاز على وفق ما قدمنا بطريقتين:

١ ـ طريقة داخلية نصية يتم فيها اختصار النص ذاتيًا كما في التلخيص والحذف.

٢ ـ طريقة خارجية يتم فيها زج بعض النصوص أو الأجزاء منها كما في التلميح والاقتباس والتضمين والترجمة.

---

(1) مشكلة التناص في النقد الأدبي المعاصر، ص٤٧.

(2) ينظر المصدر السابق، الصفحة ذاتها.

١ - التلميح:

"التلميح: هو الإشارة إلى حدث أو اسم أو قصة مشهورة"[١]. من دون أن يتم شرح هذا الاسم داخل متن النص أو فى هامش الصفحة، إنما يدع للقارىء حرية استحضار هذا الاسم أو تلك القصة، وهو أهم أنواع الإيجاز، إذ يعتمد فيه الخلفية الابستيمولوجية للقارىء ولا تتم هذه الآلية إذا كان القارىء غير واعٍ لها، ولتقرأ فى قصيدة "المعبد الغريق" للسياب التلميح الآتى لا سيما فى المقطع:

"لأجل فجور أنثى واتقاد متوج بالثأر
تخضب من دم المهجات حتى سلم الدفن
وحل بلا أوان وأن يومنا، وتساوت الأعمار
كزرع منه ساوى منجل
وهناك فى الشفق
تنوح نساؤنا المترملات، يولول الأطفال عند مدارج الأفق"[٢].

ثمة إشارة إلى حرب طروادة التى حدثت بين أهل اسيا الصغرى والأغريق (اليونانيي)، إذ حدثت هذه المعركة بسبب اختطاف (هيلين) الملكة، ويحاول السياب أن يشير إلى الويلات والخراب وكثرة القتلى من جراء هذه الحادثة التى دونها التاريخ ولم يذكر السياب تفاصيل زائدة أخرى وإنما اكتفى بالإشارة. وعلى القارىء استحضار الملحمة كاملة على نسق ما وردت فى إلياذة الشاعر (هوميروس). وملاحظة التحويل الذى أجراه السياب فى الجانب الآخر إذ على المتلقى أن يربط هذا الاستحضار مع الدلالة الكبرى للنص الجديد وفرز دلالة أخرى بواسطة التأويل. وفى قصيدة أخرى للسياب لا سيما المقطع الآتى من "أنشودة المطر" نقرأ:

((أكاد أسمع العراق يذخر الرعود

---

(١) الكتابة والتناسخ، ص٢٥.
(٢) ديوان السياب، المجلد الأول ص ١٨٠ - ص ١٨١.

ويحزن البروق في السهول والجبال

حتى إذا ما فض عنها ختمها الرجال

لم تترك الرياح من ثمود

في الواد من أثر........))[1].

لقد أشار الشاعر إلى المدن التي دمرها الله كما ورد ذكر ذلك في الكتب المقدسة ومنها القرآن الكريم: ﴿ وَفِي عَادٍ إِذْ أَرْسَلْنَا عَلَيْهِمُ الرِّيحَ الْعَقِيمَ ﴿٤١﴾ مَا تَذَرُ مِن شَيْءٍ أَتَتْ عَلَيْهِ إِلَّا جَعَلَتْهُ كَالرَّمِيمِ ﴿٤٢﴾ وَفِي ثَمُودَ إِذْ قِيلَ لَهُمْ تَمَتَّعُوا حَتَّىٰ حِينٍ ﴿٤٣﴾ فَعَتَوْا عَنْ أَمْرِ رَبِّهِمْ فَأَخَذَتْهُمُ الصَّاعِقَةُ وَهُمْ يَنظُرُونَ ﴾[2].

إن استحضار النص الديني هنا في هذا النص سيومىء للمتلقي بالعاقبة الوخيمة التي ستحل بالعراق إن استمر الوضع كما هو آنذاك.

وفي قصيدة "الدم والزيتون" لشاذل طاقة نتوقف عند التلميح الآتي:

((هو الحلم

أم الأحزان تزدحم

فتختلط المشاهد. أم همو التتر

أتو من بعد أحقاب..

أم التاريخ يختصر؟))[3].

ثمة إشارة إلى حادثة سقوط بغداد على يد المغول عام ٦٥٦ هـ وما يجري فيها من كوارث دونها التاريخ. بيد أن الإشارة إلى القصة لها بعد دلالي آخر. فالتتر هنا رمز لكل أشكال الاستعمار والاستغلال والظلم في كل زمان وأي مكان.

---

(١) المصدر السابق، ص٤٧٧.

(٢) سورة الذاريات، الآية: (٤١-٤٤).

(٣) ديوان شاذل طاقة، ص٣٠١.

٢ ـ الحذف:

الحذف: آلية تكثيفية يلجأ إليها الشاعر لغرض بلاغي شعري ويكون ثمة إشارة إلى هذا الحذف كالبياض والنقاط وعلى القارىء ملء هذا البياض حتى يتم اكتمال المعنى المطلوب أو المعقول لدى القارىء. لنقرأ هذا المقطع في قصيدة " هم وأنا" للحيدري:

((زرعونا في نقمة شمس ظهيرتنا ظلاً

فبقينا في البيت الأول والثاني

في الثالث والرابع

في الخامس والسادس والسابع و...و....

أطفالاً مصلوبين على الجدران..))[1].

إن الحذف هنا له دلالة معروفة. يريد الشاعر أن يقول زرعونا في كل البيوت (عاطلين عن العمل مثلاً)؛ والتسلسل هنا له معنى قائم على المرحلية والكلية في الآن نفسه. ثمة إشارة إلى الأسماء التي حذفت التي هي، الثامن، والتاسع... إلخ.

ونلمح في قصيدة "من أغاني المهد" للبياتي الحذف الآتي:

((نامت عيون النجم وامتقع الليل

نم يا حبيبي نم   يغمرك الظل

والطيب والطل

....

والريح في الغصن   تعبت من حسرة

هذا الشذا مني   وأنت في زهرة

على فمي زفرة

---

(١) ديوان الحيدري، ص٥٩٤.

نامت عيون النجم ....

....))[1].

إن الحذف هنا جاء فى مقطع مذكور فى بداية القصيدة وعلى القارىء إعادة المقطع كما هو لأنه موجود أصلاً واختصارًا للنص وتكثيفًا له وضعت نقاط دالة على هذا الحذف للإيجاز من جهة ومن جهة أخرى يجبر هذا الحذف القارىء لا على قراءة المقطع المحذوف فحسب، إنما يضطره إلى قراءة القصيدة بأكملها مرة أخرى. وهذا ما أراده الشاعر.

إن المثال الأول حصل فيه حذف على مستوى المفردة أما المثال الثانى فقد حصل فيه حذف على مستوى أكبر (المقطع) ونرى على مستوى أصغر من هذين المثالين هذا الحذف فى قصيدة "هم وأنا" للحيدرى لا سيما فى مطلعها:

((قلت لكم.. مرات.. مرات، وأعدت مرارًا

قلت لكم سيموت.. لقد.. مات.. لقد...

- مت جيفارا.. مت جيفارا

- قل يحيا

- قل يحيا

قل يحيا.. يحيا تروتسكى.. يحيا

مت.. يحيا.. مت.. يح

مت.. يحيا.. فارا تسكى))[2].

إذا ما تجاوزنا الحذف على مستوى المفردة إلى الحذف على مستوى أجزاء من المفردة والذى حصل فى (يح) و(فارا) و(تسكى) إذ جرى فى المفردة الأولى حذف الجزء (يا) بينما حذف فى الثانية (جى) وجرى حذف الجزء (تور) فى الثالثة. إن هذا النوع من الحذف فضلاً عن فائدته التكثيفية. فله فوائد صوتية ودلالية.

---

(١) ديوان البياتى، المجلد الأول ص ١٣٠ - ص ١٣١.

(٢) ديوان الحيدرى ص ٥٨٦.

٢ـ التلخيص

التلخيص على العكس من الباركرام، فالأخير هو تمطيط لفكرة أو مقولة في بداية القصيدة كما في قصيدة (سفر أيوب) إذ مطط الشطر (لك الحمد مهما استطال البلاء) حتى أصبح مقطعًا كاملاً أو نصًا كاملاً في شطر واحد أو أكثر وهذا ما حدث في قصيدة (عن وضاح اليمن والحب والموت) للبياتي وقد تناولناها بالبحث في الفصل الأول فقد اختصر الشاعر فكرة القصيدة في المقطع الثاني والتاسع منها بعبارة: (لم أجد الخلاص في الحب ولكني وجدت الله) (١). ونقرأ تلخيصًا آخر للحيدري في قصيدة (حلم في أربع لقطات)):

((لقطة اولى

تفترش الشاشة عينان

انفرجت شفتان

ابتسمت

لمعت عدة أسنان

وينور اللون الأخضر في كل الألوان

....

الصالة خالية إلا من رجل نائم)) (٢).

فقد ذكر الشاعر أربع لقطات اخترنا منها اللقطة الأولى والجملة الشعرية الأخيرة (الشطر الأخير) الذي تم فيه اختصار فكرة القصيدة ومقاطعها الأربعة وقد وضع خط تحت هذا الشطر من جهة ومن جهة ثانية، فقد كتب هذا الشطر بحرف طباعي أكبر من الحروف الطباعية لكلمات القصيدة ومقاطعها الأخر.

وفي قصيدة "ثلج ونار" لنازك الملائكة نتوقف عند التلخيص الآتي:

---

(١) ينظر: ديوان البياتي، المجلد الثالث، ص ٢٣ – ص ٣٨.

(٢) ينظر: ديوان الحيدري، ص ٥٧٥ – ص ٥٧٩.

((تسأل ماذا أقصد؛ لا دعني، لا تسأل

لا تطرق بوابة هذا الركن المقفل

اتركني يحجب أسراري ستر مسدل

إن وراء الأستار ورودا قد تذبل

يا آدم لا تسأل.. حواؤك مطوية

في زاوية من قلبك حيرى منسيّة

ذلك ما شاءته أقدار مقضية

آدم مثل الثلج وحواء نارية))(1).

لخصت الشاعرة فكرة القصيدة في الشطر الأخير من مقطعها الأخير والذي يتحدث عن الحب من جانبها، والصادر من الجانب الآخر، وهو تلخيص تشوبه سخرية يغلفها إحساس بالألم والتوجع والخيبة من الجنس الآخر.

٤ ـ الاقتباس:

((ينظر إلى الاقتباس على أنه شكل من أشكال التناص، واستلهام وامتصاص للتراث وتفاعل معه، إن نظرية التكرارية التي يلغي (ديريدا) وجود حدود بين نص وآخر تقوم على مبدأ الاقتباس ومن ثم التناص))(2).

إنّ كل كلمة في النص الأدبي هي سابقة للنص في وجودها، كما أنها قابلة للانتقال إلى نص آخر حاملة معها تاريخها القديم المكتسب(3). ويعد الاقتباس آلية تكثيفية (إيجازية) يتم من خلالها استحضار نصوص دينية معروفة عن طريق التلقي الذي يقرأ جزءا منها ويتم استذكارها لأنها معروفة وليس هناك أدنى حاجة لذكرها

---

(1) ديوان نازك الملائكة، المجلد الثاني، ص ٤٨٠ – ص٤٨٥.

(2) الخطيئة والتفكير، ص٥٥.

(3) ينظر: التناص في معارضات البارودي، ص١١٧.

كاملة فى النص، كما فى قصيدة "حوار عبر الأبعاد الثلاثة" للحيدرى لا سيما فى المقطع الآتى:

((ربنا... ربنا... ربنا

تعلم أننا لسنا من هؤلاء ولا من هؤلاء

وأننا وجهك فى الرجاء

وأمرك فى البقاء))[1].

إن الاقتباس جرى فى (هؤلاء ولا من هؤلاء) من خلال هذه الجملة التى وردت فى القرآن الكريم التى ذكرت تذبذب المنافقين بين الطرفين يستحضر القارىء ليس الآية والسورة كاملة فحسب، إنما يستحضر معها كل الأحداث والمقولات التى جرت فى ذلك العصر أما الآية كما ورد ذكرها فى القرآن الكريم: تقول: ﴿ مُّذَبْذَبِينَ بَيْنَ ذَٰلِكَ لَآ إِلَىٰ هَٰٓؤُلَآءِ وَلَآ إِلَىٰ هَٰٓؤُلَآءِ ﴾[2]. ونقرأ فى قصيدة "الموت" للبياتى الآتى:

((بيده الثلجية الصفراء

يقرأ فى كل اللغات كتب الفلسفة الجوفاء

يرمى بها للنار

يزيف النقود والأفكار

يندس فى قلب المغنى، يقطع الأوتار

يذل من يشاء

يعز من يشاء

الملك الوحيد فى مملكة الأحياء..))[3].

مع أن الاقتباس هنا جرى على صعيد الألفاظ المحدودة، لكن القارىء

---

(١) ديوان الحيدرى، ص ٦٦.

(٢) سورة النساء، الآية: (١٤٣).

(٣) ديوان البياتى، مجلد الثانى، ص ٢٤٧.

سيقوم باستحضار الآية القرآنية: ﴿قُلِ ٱللَّهُمَّ مَٰلِكَ ٱلْمُلْكِ تُؤْتِى ٱلْمُلْكَ مَن تَشَآءُ وَتَنزِعُ ٱلْمُلْكَ مِمَّن تَشَآءُ وَتُعِزُّ مَن تَشَآءُ وَتُذِلُّ مَن تَشَآءُ بِيَدِكَ ٱلْخَيْرُ إِنَّكَ عَلَىٰ كُلِّ شَىْءٍ قَدِيرٌ﴾ (1). فهنالك، إذن، شخص لديه من السطوة والقوة ما يجعله يملك السيطرة على مصير الناس. لقد كان الاقتباس هنا موجزًا إذ لم يذكر الشاعر الآية كاملة واكتفى بذكر كلمات منها في حين عمد القارىء إلى استحضار الآية محاولاً ربط العلائق المشتركة بين النصين ومع ذلك فإن ((المادة الجديدة المقتبسة، تنفصل من سياقها لتقيم سياقات جديدة متعددة لا تحدها حدود، ولذا فإن السياق يتداخل عبر الاقتباسات فتتحرك الإشارات المتكررة متخطية حواجز النصوص من نص لآخر)) (2).

٥ ـ التضمين

التضمين كما هو معروف هو الاستشهاد ببيت أو أبيات عدة وهو من ((المداخل التي عرج المتناصون عليها وذلك أن يستعير شاعر شطرًا أو بيتًا أو ربما أكثر من شاعر آخر يدرجه في بيت أو قصيدة له)) (3).

وحتى يصبح الأمر مشروعًا على الشاعر الإشارة إلى ذلك التضمين بوضع علامات تنصيص ((أو أن يشير في هوامشه إلى مصدر المقتطف الذي ضمن منه قصيدته بحيث يغدو النص المضمن متداخلا مع النص الأصلي وهذا معنى التناص بصورته الحديثة)) (4).

ولنقرأ للبياتي:

شيد مدائنك الغداة

---

(1) سورة آل عمران الآية: ٢٦.

(2) التناص في معارضات البارودي، ص ١١٧، ص ١١٨.

(3) مشاغة التناص، د. جلال الخياط، مجلة الآداب، عدد (١-٢) - (ك٢- شباط) سنة ١٩٩٨، ص ٥٣.

(4) المصدر نفسه، الصفحة ذاتها.

بالقرب من بركان فيزوف ولا تقنع

بما دون النجوم

وهذا تضمين لقول الفيلسوف الألماني (نيتشه) من دون الإشارة إلى ذلك ((عش في خطر، مدائنك على مقربة من بركان فيزوف وأقلع سفائنك إلى البحار النائية))

وتضمين آخر لبيت المتنبي:

إذا غامرت في شرف مروم فلا تقنع بما دون النجوم......[1]

لقد امتص البياتي القولين (قول نيتشه وقول المتنبي) واختصرهما في ثلاثة أشطر أدى فيها المعنى المراد بأسلوب موجز ((من دون أن يشير إلى هذا التضمين وهذا يسمى بالتناص غير المباشر لأننا إذا كنا لا نعرف الأصل فقد نتوهم أنه له))[2]. على عكس التناص المباشر أو التضمين المباشر الذي يشير فيه الشاعر إلى مكان تضمينه في النص الآخر في هوامش الصفحة أو أن يضع علامات تنصيص كما في قول السياب في قصيدة (مرثية جيكور):

((هكذا قد أسف من نفسه الإنسان وانهار كانهيار العمود

فهو يسعى وحلمه الخبز والأسمال والنعل واعتصار النهود

والذي حارت البرية فيه بالتأويل كائن ذو نقود))[3].

فقد أشار السياب فيه هامش الصفحة إلى أن البيت الأخير ما هو إلا تضمين من قول المعري:

والذي حارت البرية فيه حيوان مستحدث من جماد..[4].

هنا جاء مباشرًا (تناص مباشر) وكان على وفق القانون الأول من قوانين

---

(١) ينظر: المصدر السابق، الصفحة ذاتها.

(٢) المصدر السابق، الصفحة ذاتها.

(٣) ديوان السياب، المجلد الأول، ص ٤٠٩.

(٤) المصدر السابق، ص٤٠٩.

التناص (الاجترار) فقد أعاد السياب البيت باستثناء تغيير طفيف إذ تحولت المفردة (حيوان) إلى (كائن) وتحول شبه الجملة (من جماد) إلى (ذو نقود).

٦ ـ الترجمة:

لا نتناول الترجمة هنا على وفق مفهومها العام ولكننا نقصد منها ترجمة الشاعر الخاصة لبعض الأبيات التي يضمنها في نصه أو ترجمته لبعض النصوص كاملة مع ذكر مؤلفها مما يدخلها بعد هذا وسيلة من وسائل آلية الإيجاز، إن الترجمة وسيلة تعبيرية تناصية، بدليل اختلاف الترجمات المتعددة للنص الواحد وذلك بسبب من أسلوب الشاعر أو المترجم الذي ينقل المعنى الخاص بالنص بأسلوبه الخاص وضمن معجمه الشعري الخاص به (اختيار العنوان، اختيار بحر النص المترجم وقافيته، ألفاظ خاصة للنص المترجم من معجم الشاعر الخاص به) ومثال الترجمة لبعض الأبيات كما وردت في قصيدة (من رؤيا فوكاي) للسياب:

((ورغم أن العالم استسر واندثر

ما زال طائر الحديد يذرع السماء

وفي قرارة المحيط يعقد القرى

أهداب طفلك اليتيم ـ حيث لا غناء

إلا صراخ (البابتون): زادك الثرى

فازحف على الأربع... فالحضيض والعلاء

سيان والحياة كالفناء!))[1].

لقد أشار السياب إلى أن هذه الأبيات مقتبسة من الشاعرة الانكليزية (أيدث ستويل) من قصيدتها (ترنيمة السرير) ويذكر أنه ترجمها عنها وفي هذه الترجمة إيجاز للنص الأصلي فإن النص الأصلي لا يعرفه القارىء، ولكن ترجمة السياب (الموجزة)

---

(١) ديوان السياب، المجلد الأول، ص ٣٥٧.

ستدفعه إلى مراجعة الأصل وهذا يعني انبثاق أكثر من قراءة ومن ثم تعميق الدلالة التي ابتعدت كثيرًا بواسطة هذه الآلية من واقع الدلالة ذات البعد الواحد. وهذا ما حدث أيضًا في ترجمة لقصيدة الشاعر (أسكار ويلد) حيث كانت الترجمة بتصرف(*) وفعلت قبله نازك الملائكة ذلك إذ ترجمت قصائد عدة لشعراء غربيين بتصرف أيضًا(**).

* ينظر: ديوان الحيدري ص ١١٠، ص ١١١.

** ينظر: ديوان نازك الملائكة، المجلد الثاني، ص ٥٣٣، ص ٥٤٠.

الفصل الثالث

التناص البنائى

لا يمكن الحديث بوثوق عن نقاء فن من الفنون، وعن إنغلاقه، واكتفائه ببنيته الذاتية، بينما الحاصل هو اطراد أشكال وصيغ متعددة من التواشج والتبادل بين كل الفنون، من شعر ومسرح. وسينما وموسيقى ورقص ورسم ونحت[1].

((إن ما تقدمه الممارسة الفنية من دلائل على التعالق والانفتاح لا يمكن إلا أن يحطم ذلك الانطباع السائد عن نقاء النوع الفني وأن يخلخل نموذجيته المحددة وهويته الخاصة، يصح أن ينتج تلاقح الفنون أنماطًا من التهجين الاستيتيقي وأنماطًا من التناص)) [2]. إذ يسمى هذا النوع من التناص بـ ((التناص البنائي)) [3]. أو التضمين البنائي إذ تتداخل الفنون الأدبية وغير الأدبية مع بعضها البعض في طريقة التشكل والانبناء الداخلي على أصعدة متباينة، وثمة نوعان من التناص البنائي هما:

١ ـ التناص الاجناسي.

٢ ـ التناص الفني.

---

(١) ينظر: مكانة الشعر في الثقافة العربية، الشعر والأجناس الأدبية (كتاب المربد)، خلدون الشمعة وآخرون، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، سنة ١٩٨٧، ص٨٨.

(٢) المصدر ذاته، الصفحة ذاتها.

(٣) توظيف التناص في متاهة الإعراب في ناطحات السحاب، أحمد علي الشوابكة، مجلة مؤتة للأبحاث والدراسات عدد٢، سنة ١٩٩٥، ص٢٨٠.

التناص الأجناسي

نقصد بالتناص الأجناسي ذلك التداخل الذي يحصل بين الأجناس الأدبية المختلفة، كتداخل الشعر مع فن القصّ والخطابة وفن السيرة مثلا، وكذلك التداخل الذي يحصل داخل الجنس الواحد على صعيد أدق كما يحصل في صيغة معينة أو شكل خاص لأنماط جنس أدبي كالتداخل بين الشعر العمودي والشعر الحر ((ويضع جينيت هذا النوع من التداخل ضمن "التعالي النصي" ويسميه علاقة التداخل التي تقرن النص بمختلف أنماط الخطاب التي ينتمي النص إليها وفي هذا الإطار تدخل الأجناس وتحديداتها (..) كالموضوع والصيغة والشكل))[1]. ويسمى هذا النوع من التناص بـ "التفاعل النصي العام" إذ يبرز فيما يقيمه نص ما من علاقات مع نصوص عديدة مع ما بينها من اختلاف على صعيد الجنس والنوع والنمط))[2].

((إن أول مرتكز لهذا التناص هو التسليم بعدم، اكتمال الجنس الأدبي وانفتاحه على محيطات مختلف الأجناس الأدبية المتاخمة له أو التي تتشكل وتنمو مستقلة عنه أحيانًا لكنه يدخل في حوار معلن أو خفي معها سواء على مستوى الشكل أو على مستوى المضمون حسب باختين))[3].

كذلك فإن علاقة التناص بمسألة الأجناس الأدبية، علاقة وطيدة حقًا، ذلك أن التناص يبرز التنوعات والتداخلات التي تحدث بين النصوص لتزحزح الجنس الأدبي في اتجاه اكتساب خصائص بنيوية جديدة[4].

---

(1) مدخل لجامع النص، ص٩١.
(2) التناص، صبحي الطعان، ص٢٦.
(3) مفهوم التناص بين الأصل والامتداد، ص١٠٠.
(4) ينظر: تجنيس الأدب في النقد العربي الحديث، رسالة دكتوراه، سهام جبار، سنة ١٩٩٧، ص٢٨.

يعطي هذا الاقتران بين أجناس متقاربة هجينة تحمل صفات مشتركة بين الأجناس الأدبية ولا يميز انحياز هذه النصوص إلى الجنس الأصل إلا أمرين: الأول، يتعلق بالشكل أو الإطار الخارجي والثاني خاص بقصدية المؤلف في إدراج نصه المهجن ضمن خانة الشعر أو خانة أخرى ضمن جنس آخر وعلى وفق ترشيح المتلقي لجنس معين من خلال قرائن خاصة فيما بعد.

١ـ تناص الشعر الحر مع الشعر العمودي

يكون التناص هنا داخل الجنس الواحد (الشعر) على الرغم من أن بعض المنظرين يعدون الشعر الحر جنسًا قائمًا بذاته، ولكن تظل قصيدة الشعر الحر بوصفها تطورًا طبيعيًا للقصيدة الغنائية ذاتها[1].

إن التناص بين الشكلين يتم على وفق طريقتين الأولى: على المستوى الشكلي أو الإطار الخارجي (الفضاء الأيقوني) أما الطريقة الثانية فهي خاصة بالبنية العميقة للشكلين فمثال الطريقة الأولى ما حدث في قصائد السياب (بورسعيد) و(إقبال والليل) و(ليلى) ونرى على سبيل المثال (إقبال والليل):

وما وجد ثكلى مثل وجدى إذا ... تهاون كالأمطار بالهم والسهد
أحن إلى دار بعيد مزارها ... وزغب جياع يصرخون على بعد
وأشفق من صبح سيأتى وأرتجى ... مجيئًا له يجلو من اليأس والوجد

* * *

الليل طال وما نهارى حين يقبل بالقصير
الليل طال: نباح الآف الكلاب من الغيوم
ينهل: ترفعه الرياح. يرن في الليل الضرير
وهتاف حراس سهارى يجلسون على الغيوم
الليل والعشاق ينتظرون فيه على سنا النجم الأخير[2].

---

(١) ينظر الصوت الآخر، فاضل ثامر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، سنة ١٩٩٠، ص١٦٢.
(٢) ديوان السياب، المجلد الأول ص٧١٦- ص٧١٧. يسمى العروضيون هذه الظاهرة بـ(التناوب).

كان التناص هنا على مستوى الشكل الخارجي بين الشكلين إذ مزج الشاعر بين الشعر العمودي والشعر الحر إلا أن هذا الامتزاج كان واضحًا أو بارزًا بسبب من عزل المقطع العمودي عن المقطع الحر. ويطلق على هذه الظاهرة حديثًا بـ (("التناص الإيقاعي" إذ تتناوب مقاطع من الشعر العمودي مع مقاطع من الشعر الحر أي ما يفتح بنية النص الإيقاعية ويتخللها في موضع أو أكثر ممثلاً مساحة واضحة في النص مختلفة من حيث بنيتها الخاصة عن بنية النص وسياقه العام))(1).

ونرى في قصيدة (ليلى) هذا التناص:

ليلى: هواي الذي راح الزمان به ... وكاد يفلت من كفي بالداء
حنانها كحنان الأم دثرني ... فأذهب الداء عن قلبي وأعضائي
اختي التي عرضها عرضي وعفتها ... تاج أتيه به بين الأخلاء
عرفتها فعرفت الله عن كثب ... كأن في مقلتيها درب إسرائي

ليلى هواي مُناىَ شعري
روحي الاعز على من روحي وآمالي وعمري
حملت ضفيرتها هواي كأنها أمواج نهر
حملته نحو مدى السماء
نحو المجرة والنجوم ونحو جيكور الجميلة
فأنا فتى أتصيد الأحلام يالك من فراشات خضيلة))(2).

يختلف هذا النص عن سابقه في أن التناص هنا قد تم من دون عزل بين الشكلين عن طريق المقاطع، إذ تم امتزاجها بواسطة الشطر الذي ربط بين الشكلين:

(ليلى هواي مناي شعري)

وهذا ما قد قلل الفرق بين الشكلين وجعل النص مقبولاً إلى حد ما بسبب من

---

(1) توظيف التناص في متاهة الأعراب... ص28.
(2) ديوان السياب، المجلد الاول، ص721.

التزام قافية الأبيات في هذا البيت من جهة ومن جهة ثانية تناسق هذا الشطر مع الأشطر الحرة التي تلته، هذا على الصعيد الشكلي أو الأيقوني للنص المتناص، أما على صعيد البنية العميقة للتداخل فنلمحها في قصيدة (أنشودة المطر) مثلاً.. إن السياب قد أقام حوارًا خصبًا مع ما يمكن دعوته بالبنية العميقة للقصيدة العربية حيث تبدأ هذه القصيدة حوارها العميق بمقدمتها الطللية.. ثم تنقل إلى الرحيل في القسم الثاني إذ يحيل الرحلة الصحراوية إلى رحلة أسطورية لها بعدها الاجتماعي وتنهي بالوصول عبر تلك الصلاة تكتسب صلوات الاستسقاء مذاقًا جديدًا، هذا هو التناص الخصب مع البنية الأصلية (Architypul) للقصيدة العربية[1].

٢ ـ التناص مع فن الخطابة:

يمثل الدعاء جزءًا مهمًا من الخطبة الدينية، وهو لغة تخاطب بين الإنسان وخالقه، يصدر من الإنسان طلبًا للمغفرة أو لقضاء حاجة معينة، في أوقات الصلاة أو في غيرها، وقد أفاد الشعر من هذا الأسلوب ((إذ يتم نقل ملفوظ ما من فضاء نصي معين (الخطاب الشفوي) إلى آخر الكتاب أو النص جاعلة أياه بغير أيديولوجيمة))[2]. ومثال على هذا الأسلوب من التناص في قصيدة ((دعاء الإنسان)) لشاذل طاقة:

((يا إله الحزائن أعنّي على محنتي
يا إلهي.. وبارك صعودي إلى
الجلجلة...
قد حملت الصليب المدمى أجرُّ الخطى
إلى قمتي
ثم ضيعت دربي.. إلى الجنة!))[3].

---

(١) ينظر: التناص وتحولات الشكل في بنية القصيدة عند السياب، صبري حافظ، مجلة نزوى (العمانية) عدد ٧ يوليو، سنة ١٩٩٦ ص ٢٧.
(٢) علم النص، ص ٣٠.
(٣) ديوان شاذل طاقة، ص ٢٨٤.

لقد حمل العنوان اسم الدعاء هذا فضلاً على الأسلوب الذي يأخذ طابع الدعاء الفعلي من إنسان أصابته محنة، ولم يكتف بالطلب الأول ولكنه استرسل في الدعاء طالبًا من ربه أن يبارك صعوده[*].

إلا أن الخطاب سرعان ما ينحرف إلى الأسلوب الشعري. وهذا ما تقصده كريستيفا بالتغير الأيدلوجيمي. بدءًا من (قد حملت) حتى نهاية القصيدة. إلا أن العنوان ومقدمة النص تداخلا مع الخطاب الشفوي (الدعاء) مع تغير لصالح الأسلوب الشعري وهذا ما حدث في قصيدة ((عيون الكلاب الميتة)) للبياتي:

((رباه أخرجنا من الظلمات
من شرك اللصوص
ومن مخالب باعة الإنسان في الشرق القديم
من دوار البحر والصحراء
من قاع الجحيم
ليسمح الثلج الرحيم
والعشب والأنداء: وجه الميتين
والعقم والأوساخ والعار المقيم))[1].

يجسد النص الانتقال الواضح والبارز والكبير من أسلوب الدعاء إلى الأسلوب الشعري الخاص بالبياتي، إن الدعاء كان مفتاحًا لبداية قصيدة جديدة. كان الخروج من المكان المنغلق المظلم بطلب خاص وملح وتكرر على مستوى النص، إن تكرار الطلب هو توكيد حالة السجن الفعلية أو الإحساس بالاختناق من (قاع الجحيم) فجاء الدعاء طلبًا للانعتاق.

ويقول البريكان في قصيدة (فقدان الذاكرة) هذا الدعاء:

((إلهي. إذا كان هذا عقابك

---

[*] ومن الجدير بالذكر أن النص يتناص مع قصة النبي عيسى (عليه السلام) لا سيما في قضية صلبه والمكان (الجبل) الذي صلب فيه (الجلجلة).

(1) ديوان البياتي، المجلد الثاني، ص ٣٨.

دعني أجتز عذاب الثواني سريعًا
إذا كان هذا اختبارك
هبني الشجاعة أن أتأمل وجهي الغريب
أعنّي لكي أتنفس ثانية في سمائي
لكي أستعيد روائح أراضي
أعنّي لأعثر يومًا على روحي الضائعة
أعنّي لكي أعبر الفاجعة.......))[1].

ثمة اختلاف عن المثالين السابقين. أن الدعاء هنا جاء خالصًا ولم يتغير هذا المسار إلا تغيرًا طفيفًا فكان النص الشعري قطعة دعاء صبت في قالب شعري.

٣ـ التناص مع الكتابة اليومية:

أ ـ المذكرات أو السيرة الذاتية

يفيد الشعر من أسلوب المذكرات والسيرة الذاتية، إذ يعمد الشاعر إلى تقسيم نصه على وفق التاريخ الذي تمت فيه أحداث خاصة ويجري السرد فيه عن طريق ضمير المتكلم وهذا النوع من التناص نادرٌ جدًا ونرصده في قصيدة (مذكرات رجل مجهول) للبياتي:

((٨ نيسان
أنا عامل أدعى "سعيد"
من الجنوب
أبواي ماتا في طريقهما إلى قبر الحسين
وكان عمري آنذاك
سنتين ـ ما أقسى الحياة
وأبشع الليل الطويل
والموت في الريف العراقي الحزين

(١) فقدان الذاكرة، محمود البريكان، مجلة الأقلام، عدد (١، ٢، ٣) سنة ١٩٩٤، ص ٢٩.

وكان حدى لا يزال
كالكوكب الخاوى على قيد الحياة
١٣ مايس
اعرف معنى أن تكون
متسولا عريان فى أرجاء عالمنا الكبير
وذقت طعم اليتم مثلى والضياع
اعرف معنى أن تكون
....
....
١٦ حزيران
....
....
١٣ تموز
...........))(١).

وهكذا تجرى الكتابة الشعرية كما فى كتابة المذكرات، إذ تشخص الشخصية الفاعلة على هيأة ضمير المتكلم وبزمن الماضى البعيد (مرحلة الطفولة) كما هو الحال فى فن السيرة الذاتية إذ يتم استدعاء الذكريات والأحداث حسب تسلسلها الزمنى وأهميتها فى حياة الشخصية.

ب - الرسائل اليومية:

وقد يتناص الشعر مع كتابة الرسائل وما يجرى فيها من أخبار أو طلب معلومات. وعلى الرغم من ندرة هذا النوع من التناص فإننا قد نعثر عليه فى بعض النماذج الشعرية ففى قصيدة (رسالة) للبياتى نقرأ الرسالة الآتية:

((يا أخوتى المتحرقين إلى غد، تحت النجوم
يا صانعى الحب العظيم

---

(١) ديوان البياتى، المجلد الأول ص ٢٧٠ - ٢٧٦.

والخبز والأزهار
يا أطفال يافا الهائمين
وطني الكبير
أنا لا أزال هنا، أغني الشمس محترقًا
أغني لا أزال))[1].

هنا إذن رسالة موجهة من الشاعر إلى الآخرين وفيها يتم توجيه الكلام إلى المرسل إليهم وبث الاشتياق والحب لهم للمكان (الوطن) وهو فلسطين المحتلة، فيتم إبلاغهم بأخبار معينة إلا أن هذا الإبلاغ جاء شعريًا، إنها رسالة شعرية حققت الغرضين، الإخبار والشعرية.

جـ ـ الشعارات

هي كتابات سياسية يومية معروفة، تتردد في المظاهرات، وقد يفيد الشعر منها (إذ يصف جيني هذا النوع من التناص بالتحرير: بمعنى التحرير الكتابي لما ليس كتابيًا بالأصل (ver - balissation))[2].

((ولذلك فهي تكون نافذة ذريا (Intarnclearies) مثلا نقل الأصوات والشعارات إلى نص مكتوب))[3]. وهذا الشكل من التناص نادرًا أيضًا نرصده في قصيدة البياتي (الباب المضاء) إذ يقول:

((من أنت؟ ماذا كنت تهتف؟ أيها النذل اللئيم
والجند والخوذ الحديد
والأصدقاء الميتون
يا سقط المستعمرون
ومنظمات دفاعهم، يا يسقطون...))[4].

---

(١) ديوان البياتي: المجلد الأول، ص ٢٨٧ وما بعدها.
(٢) أدونيس منتحلا، ص ٥١.
(٣) علم النص، ص ٣٠.
(٤) ديوان البياتي، المجلد الأول، ص ٤٤٦. وما بعدها.

إن لجوء الشعر إلى هذا النوع من التناص يؤدى بالنص إلى السقوط بفخ المباشر والتقريرية البعيدة عن الشعر ما لم تنقذه موهبة شعرية قادرة على إذابة تقريرية هذه الشعارات فى الجسد الشعرى. كما حصل مع الأنموذج المختار للبياتى.

د ـ اللقاء الصحفى

وقد يتناص الشعر أيضًا مع الأسلوب الذى يستخدمه الصحفيون والمذيعون عند لقائهم بشخصية أدبية أو ثقافية معروفة، إذ يتم الحوار هنا بواسطة السؤال والجواب هذا فضلاً عن التطرق لحياة هذه الشخصية الخاصة وملابسات حياتها الثقافية والاجتماعية، ويبدو أن هذا النوع من التناص قليل جدًا فى شعر الرواد، لنقرأ قصيدة "ثرثرة فى الشارع الطويل" للحيدرى.

أمؤلم أن تلبس الحذاء كل يوم..؟
ـ أجل.. أجل أكره أن أنزعه
أكره أن ألبسه
أكرهه. لولاه ما كنت لنا
غيرُ مسافات الرؤى فى النوم
لولاه، لم نسأل
ولم نرحل
ولم تكن لغير أمسنا البخيل
نكرهه
ـ أجل.. أجل.. ابصقها بلا وجل
لولاه ما كان لنا فى الشارع الطويل
الرعب
والضياع
والمدينة القتيل
كيف إذن شريته؟

ـ شريته.. يا لك من مجنون

من يشترى اللعنة، من؟!

من يشترى التاريخ والزمن

من يشترى رائحة العفن))[1].

نرى بوضوح التناص مع اللقاء الصحفى من خلال ملاحظة، تمييز سؤال الصحفى، والإجابة المطولة للشخصية وقد تم تمييز كلام الطرفين من خلال علامات الترقيم، إلا أن الإجابة عن الأسئلة كانت على جانب رفيع من الشعرية، على عكس السؤال إذ كان مختصرًا ودقيقًا ومباشرًا.

٤ ـ التناص مع فن القص

لا يكون النص الأدبى نصًا قصصيًا ما لم تحقق فيه جملة من العناصر وهى:

١ ـ الزمان.

٢ ـ المكان.

٣ ـ الحدث.

٤ ـ الشخصيات.

فالزمان والمكان بنيتان تشاركان الأبنية الأخرى مثل الأحداث والشخصيات فى تحقيق إمكانيات القصة عن طريق خطابها[2]. على أن هذه العناصر تتحدد وتتشكل خلال وسائل سردية وهى على العموم مقسمة بين الوصف والحوار. الذى يتم بين شخصيات لها دور الفاعل فى تسيير أحداث القصة[3].

فإذا تم كل هذا فضلاً عن عناصر بنائية أخرى فى النص الأدبى أمكن أن نعده بأنه قصة، وفى هذه الحالة يتناص الشعر مع فن القص ولكن لا يتم هذا إلا عن

(١) ديوان الحيدرى، ص ٥١٨ وما بعدها.

(٢) ينظر: منطق السرد، دراسات فى القصة الجزائرية الحديثة، عبد الحميد بورايو المطبوعات الجامعية، ط ١، سنة ١٩٩٤، ص ١١٦.

(٣) ينظر: البناء الفنى لرواية الحرب العربية فى العراق، عبد الله إبراهيم، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة بغداد ١٩٨٧، ص ٢٠١ ـ ص ٢١٠.

طريق ملاحظة المتلقي لتلك العناصر وعلائق الترابط بينها، إذ يحدث هذا التناص بين فنين بينهما علاقة قرابة قوية.

ففي قصيدة "الخيط المشدود في شجرة السرو" لنازك الملائكة عناصر بناء فنية تشكل بواسطة وسائل عدة تجعل من هذا النص الشعري يبدو وكأنه قصة لها هيكلها العام:

يبدأ النص بالاستهلال الذي تم فيه وصف المكان (مكان الأحداث وذكريات اللقاء):

((في سواد الشارع المظلم والصمت الأصم
حيث لا لون سوى لون الدياجي المدلهم
حيث يرخي شجر الدفلى أساه
فوق وجه الأرض ظلا
قصة حدثني بها صوت ثم اضمحلا
وتلاشت في الدياجي شفتاه))[1].

إن غلب أحداث القصة جرت تقريبًا في مكان واحد وهو بيت الحبيبة والبيت على حد تعبير جاستون باشلا مكان آمن للشخصية لانه مكان الطفولة والذكريات الجميلة[2].

ولكنه قد يتحول إلى مكانٍ معادٍ إذا كانت صدمة الحدث قوية وهذا أمر يتعلق بتحولات الأحداث بالبنية المكانية كما حدث هنا في هذه القصيدة، انقسم المكان في النص المذكور إلى مكان مفتوح ومكان مغلق، أي خارج البيت (الحديقة الشارع) يمثل مكانا مفتوحًا بينما يمثل البيت وما فيه مكانا مغلقا، أما الزمان الذي جرت فيه استرجاع أحداث القصة فهو الزمن الحاضر (الليل هنا) تحديدًا (في سواد الشارع)

---

(١) ينظر ديوان نازك الملائكة، المجلد الأول، ص ١٨٧ وما بعدها.
(٢) ينظر: جماليات المكان، جاستون باشلار، ت: غالب هلسا، كتاب الأقلام، دار الجاحظ للنشر، وزارة الثقافة والإعلام، سنة ١٩٩٨، ص ٤١.

والزمان هنا في النص ينقسم إلى (الزمن الحاضر، الزمن المستقبل، الزمن الماضي) إذ تم الأحداث التي كان أهمها حدث موت (الحبيبة) إذ جرى بناء الأحداث بالنسبة لزمن وقوعها في هذه القصة (القصيدة) على وفق مبدأ التتابع السببي الذي تتطور فيه الأحداث زمنيًا لارتباط بعضها ببعض ترابطًا منطقيًا قائمًا على مبدأ السببية، ذلك أن التتابع، سمة جوهرية في الأدب[1].

((صوت "ماتت" خالق كالأفعوان

كل حرف عصب يلهث في صدرك رعبًا

ورؤى مشنقة حمراء لا تملك قلبًا))

ثمة ثلاث شخصيات في هذه القصة الحبيب والحبيبة وأختها، إذ تم الحوار بين أخت الحبيبة والحبيب لحظة طرق الأخير الباب:

((هل؟ ويخبو صوتك المبحوح في نبر حزين
لا تقولي أنها
يالجنون
أيها الحالم عمن تسأل
إنها ماتت
وتمضي لحظتان)).

على أن هذا الحوار لم يتطور على صعيد أكبر أو مستوى أوسع بين الشخصيات لانتقال الراوي الشاهد بذكر تفاصيل عن ردود فعل الطرف الآخر نتيجة الحدث الرئيس والذي سبب صدمة كبيرة للحبيب.

إن السر يجري هنا من موقع الراوي الشاهد الذي يشارك في القصة بوصفه شخصية أساسية من شخصياتها الأمر الذي يمنح القصة بعدا ذاتيًا[2]. وهذا البعد

---

(1) ينظر: المتخيل السردي، مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، عبد الله إبراهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، سنة 1990، ص 107 - ص 108.
(2) ينظر منطق السرد، ص 132.

الذاتي جاء في هذه القصة بالضرورة، لأننا لا نملك نصًا قصصيًا خالصًا (غير مهجن) ولكننا بإزاء قصيدة شعرية لها بعدها الذاتي الغنائي. وهذا الأمر يتعلق أساسًا بنوع من الرؤية التي قسمها تودوروف إلى نوعين هما: الرؤية من الداخل والرؤية من الخارج وهو شبيه بتقسيم الناقد الشكلي توماشفسكي الذي يرى أن هناك نوعين من القصة، الذاتية والموضوعية(1). وهذا لا يعني أن أية قصة يجري السرد فيها من موقع الرؤية الداخلية تملك صفة الذاتية كما لا يعني أيضًا أن جميع القصص الشعرية تكون ذاتية، لكن نسبة الذاتية في مثل هذا النوع من الكتابات تكون أكثر نسبة من الموضوعية.

---

(1) ينظر: دراسات في القصة القصيرة والرواية، تحرير، أحمد خلف وعائد خصباك، كتاب الأقلام، دار الشؤون الثقافية بغداد ط١، سنة ١٩٨٦، ص ٢٤١، ص ٢٠٠.

التناص الفني

لقد منحت كريستيفا التناص مدلولاً وميدان تطبيق واسعين، إذ تعرف المفهوم لا على التداخل أو التبادل بين النصوص بل حتى على التداخل بين أنواع مختلفة مثل الكتابة، والموسيقى، والرسم[1].

ويقول مارك أنجينو: ((إن التفكير في ما هو تناص سيسمح بإعادة إلقاء الضوء على بعض الأشكال غير المعتنى بها في الممارسة الأدبية والتي تدعى.. المونتاج، الكولاج (اللصق)، المقطعية...))[2].

فالتناص الفني إذن، ذلك التداخل الحاصل بين فن الشعر وبقية الفنون الإنسانية الأخرى والتي تربطها به علاقة بعيدة كالتداخل بين فن الشعر وبقية الفنون كالرسم، والمسرح والسينما.

١ ـ التناص مع فن المسرح: (الحوار)

لقد ارتبطت المسرحية منذ نشأتها بالشعر ولكنها ما لبثت أن تحررت منه وإن كان هذا التحرر لم يقضِ على المسرحية الشعرية (...)، بيد أنه يمكن القول بأن الشعر الغنائي ابتدأ يستعير من المسرح عنصر الحوار في ثنايا القصيدة الأمر الذي يكسب القصيدة عنصرًا دراميًا.[3] ((ويقول هيدجر: على أن الحوار ليس وجها من وجوه استعمالنا للغة فحسب بل اللغة لا تكون أصلية إلا من حيث هي حوار))[4]. ونستطيع أن نوزع الحوار على الأنماط الآتية:

(١) ينظر: أدونيس منتحلا ص ٣٥.
(٢) في أصول الخطاب النقدي الجديد، ص ١٠٨.
(٣) ينظر: أساليب مستعارة من الفنون الأخرى في شعر الوطن المحتل، د. صالح أبو أصبع، مجلة الأقلام عدد ١٢ ـ أيلول ١٩٧٧، ص ٥.
(٤) المصدر السابق، الصفحة ذاتها.

١ ـ الحوار الصريح.

٢ ـ الحوار الضمنى.

٣ ـ الحوار التأويلى.

نلحظ الحوار الصريح فى قصيدة (وحشة) للحيدرى:

١

((... يرن... يرن
ـ من أنت...؟
ـ أنا أنت
ـ لقد أخطأت
.... وتموت على كفى الساعة

٢

...ويرن.... الصوت
....يرن ......يرن ......يرن
ـ من أنت؟
ـ أنا أنت
ـ لقد أخطأت. فنحن اثنان
ومن أرضين بلا ألوان
وأنا لا أعرف من أنت

٣

ـ لا أنت أنا
وأنا لا أعرف من نحن
هل نحن اثنان
أم جيل... أم جيلان
يتعدد بينهما الزمن
ـ لكنى... سأظل أنازع فى الساعة

ـ أخطأت... لقد أخطأت وأخ

....ويموت الصوتان مع السماعة))[1].

يأخذ الحوار هنا نموه بواسطة السؤال والجواب ولا يتطور إلى صعيد أكبر فى مستواه على المعنى الأول للنص، فالشاعر يتلقى مكالمة هاتفية خاطئة من جانب، إلا أن المعنى الآخر للنص يكمن فى البعد الأيديولوجى لهذه المجاورة التى تؤكد ازدواجية الفرد من خلال الصراع الداخلى الذى ولد حوارًا خارجيًا حول ثنائية السكوت/ التكلم، وكانت النتيجة اندحار الصوتين فى عدم واضح (يموت الصوتان مع السماعة) من الجانب الآخر.

أما الحوار الضمنى فنلحظه فى قصيدة "أنت مدان يا هذا" للحيدرى، أيضًا، لا سيما فى المقطع الآتى:

((فى اليوم الثانى

كان ببابى شرطيان

سألانى من أنت....؟

أنا...؟!

بلند بن أكرم

وأنا من عائلة معروفة

وأنا لم أقتل أحدًا

وأنا لم أسرق أحدًا

وبجيبى عشر هويات تشهد لى

وبأنى... فلماذا...))[2].

لقد أجاب على سؤال صريح وهو: من أنت؟ فكان الجواب ـ أنا بلند بن أكرم وكانت الأجوبة الأخرى لأسئلة ضمنية أخرى حذفت منها: من أى عائلة أنت؟ هل سرقت أحدًا؟ هل قتلت أحدًا؟ هل لديك دليل لإثبات هويتك؟ مما فتح الحوار

(١) ديوان الحيدرى، ص ٤٧٧ – ص ٤٨٠.

(٢) المصدر السابق، ص ٦٤٣.

على مصراعيه، فثمة حوار بين الطرفين ولكنه ضمني وغير صريح، وفي قصيدة البريكان "المأخوذ" نؤول الحوار الآتي:

((مسحورًا بنداء لا يفهمه
منتزعًا من مملكة الأفراح الأرضية
مغتربًا حتى عن نفسه
يترك خلفه
امرأة مطفأة الوجه وطفلا
يحلم في مرقده
وكإنسان مسلوب الروح
يخطو نحو الباب
يترك كلبا لا يعرفه
وخزانة كتب لم تقرأ
وحسابات مصارف
وكإنسان آلي
يخطو نحو الباب
يخطو نحو الباب المفتوح
فيحدق في الظلمة...))[1].

ترشح الحوار التأويلي بدءًا من العنوان (المأخوذ) وجاء السؤال الأول تأويليًا إذ فتح باب الحوار على أوجه فإذا إعادة النص على وفق أساس تأويل خاص يكون بهذا الشكل:

المأخوذ
- ما به؟
- مسحورًا بنداء لا يفهمه
....

---

(1) عوالم متداخلة، ص ٩٠.

- ماذا ترك خلفه؟

- امرأة

- ما بها؟

- مطفأة الوجه

- أين ذهب؟!

- نحو الباب

- ماذا ترك أيضًا؟

- كلبًا لا يعرفه

- وماذا أيضًا؟

- خزانة كتب لم تقرأ

- أين ذهب هذه المرة...؟

- نحو الباب

- أي باب؟!

- الباب المفتوح

- ماذا يفعل هناك؟!

- يحدق في الظلمة.

٢ - إلتناص مع فن الرسم: (الكولاج).

((إن لقاء الشعر بالرسم في تمام خطي (كاليغراف) يُبرر تبريرًا كاملاً التبادل بين الفعلين (كتب، رسم) لدى (بيكاسو) حين أعلن قائلاً بعد كل هذا فالفنون جميعها واحدة تستطيع أن تكتب صورة بالكلمات، مثلما تستطيع أن ترسم الشاعر في قصيدته))[1]. ويستعير الشر من فن الرسم أسلوب الكولاج أو فن الملصقات ((الذي بدأ في حوالي ١٩١٢ عندما شرع (براغ) و(بيكاسو) بإدخال مواد مثل

---

(١) الشعر والرسم، فرانكلين، ر. روجرز، ت: مي مظفر، دار المأمون، بغداد، دار الحرية للطباعة، ط١، سنة ١٩٩٠، ص٥١.

قصاصات الجرائد وتذاكر (المترو) وبطاقات برامج الحفلات الموسيقية في رسومها، كأسلوب من أساليب التكعيبية الجديدة))[1].

((ويقول اراكون: أن كل اقتباس يمكن أن يعد جزءًا من فن الملصقات))[2].

إذن يصح إطلاق الكولاج في الأدب والشعر خاصة على الاقتباسات المعروفة والواضحة في النص الجديد عند ملاحظة المتلقي لهذا الاقتباس والذي يبرز في جسد النص المتناص بوضوح عن بقية الأجزاء الأخرى إذ يتم فيها توظيف جميع هذه الأجزاء لكي تكون إطارًا لهذا الاقتباس ورتوشًا تزيينية له وغالبًا ما يتم نقل هذا الجزء المقتبس إلى النص الجديد من دون تحوير أو تغيير كما في قصيدة (قال طرفة بن العبد) للبياتي:

((وما زال تشرابي الخمور ولذتي

وبيعي وإنفاقي طريفي ومتلدي

إلى أن تحاملتني العشيرة كلها

وأفردت أفراد البعير المعبد

فإن كنت لا تستطيع دفع منيتي

فدعني أبادرها بما ملكت يدي

كريم يروى نفسه عن حياته

ستعلم إن متنا غدًا أينا الصدى...))[3].

إذا ما تجاوزنا الأبعاد الدلالية بين المقطعين إلى البعد الأسلوبي فإن ثمة بونًا شاسعًا بينهما على صعيد الألفاظ والتراكيب، هذا فضلاً عن أن أبيات طرفة معروفة لدى المتلقي مسبقًا فهي من ثم تعد ثقافة ومعرفة عامة وورودها هنا في هذا (النص) بهذا الشكل الواضح والبارز يعد تنافرًا بين المقطعين وهذا ما يعطي النص

(1) اللغة في الأدب الحديث، الحداثة والتجريب. جاكوب. كورك. ت، ليون يوسف وعزيز عمانوئيل، دار المأمون، بغداد ط1، سنة 1989، ص 94.

(2) المصدر نفسه، ص 94.

(3) ديوان البياتي، المجلد الثاني، ص408.

المتناص صفة (الكولاج الأدبى) وهذا ما حدث أيضًا فى قصيدة (مرتبة الآلهة) للسياب:

بلينا وما تبلى النجوم الطوالع ويبقى اليتامى بعدنا والمصانع
ويبقى "كرب" الجالب الكرب: كالصدى يغص المنادى بالردى وهو راجع
كأن الأميى توأم وهو توأم لها، فهو فى منجى من الموت قابع[1]

إن محاولة صهر البيت الأول فى النص الجديد بإدماجه إدماجًا شكليًا لم ينجح فى مسح الفرق الواضح بينه وبين بقية الأبيات مسحًا كليًا، ((أى لا يكون النص المستعار شبيهًا بلصقة ناشزة فى الجسم المستعير. فمثلما فى التقليم أو الغرز بمعناه الطبى هذه المرة، معنى زراعة الأعضاء يكفى ألا ينسجم القلب أو الكبد المزروع مع بقية أجزاء الجسم المستقبل حتى يكون ثمة تعارض وخطر وموت))[2]. وهذا ما حصل فعلاً فى قصيدة ((مرثية إلى عائشة)) للبياتى:

يموت راعى الضأن فى انتظاره مية جالينوس
يأكل قرص الشمس أورفيوس
يبكى على الفرات عشتروت
يبحث فى مياهه عن خاتم ضاع وعن أغنية تموت
تندب تموز: فيا زوارق الدخان
عائشة عادت مع الشتاء للبستان
صفصافة عارية الأوراق
تبكى على الفرات...))[3].

فلكى يؤدى التلصيق قيمة جمالية فى فن الرسم ينبغى أولا أن يأخذ بعدا مكانيًا يعطيه بروزًا وانسجامًا مقبولين فى اللوحة.

---

(١) ديوان السياب، المجلد الأول، ص ٣٤٩.
(٢) أدونيس منتحلا، ص ٦٠.
(٣) ديوان البياتى المجلد الثانى، ص ٣٢١.

وينبغي أن يكون الكولاج الأدبي كذلك، أي أن ينسجم الجزء المقتبس في النص الجديد بشكل يجعله منسجمًا مقبولاً لدى المتلقي وأن لا يبدو الجزء الملصوق كجزء بارز وشاذ أو كقطعة ملونة في قماش أبيض وهذا ليس مطلوبًا كأسلوب تلصيقي، إن الكولاج ليس فعلاً مجانيًا في الفن عامة ولكنه فن قائم على أساس التئام عناصر النص مع بعضها بحيث تذوب عناصره المختلفة في بوتقة واحدة، ويبدو الكولاج الذي يرشحه المتلقي بسبب من كشف القطعة المستعارة وعزلها وفرزها والتحوير الذي تم فيها وعليها. إن النص البياتي السابق لم يفد من هذا الانسجام وكان البروز والتلصيق واضحًا لدرجة أننا نحس بتفكك الأبيات مع بعضها البعض.

أما النوع الحديث من الكولاج فيتم فيه جعل اللوحة أو النص عبارة عن مقتبسات (ملصقات) من هنا وهناك ودور الفنان أو الشاعر محاولته تقريب هذه الملصقات أو المقتبسات من بعضها عن طريق مجاورتها مع بعضها ومسح الفارق الشكلي أو اللوني بمساعدة بعض الألوان أو الخطوط الدقيقة في الرسم أو بعض الألفاظ والجمل النحوية في النص الأدبي كما حصل مثلاً في قصيدة "سوق القرية" للبياتي[1].

٣ - التناص مع فن السينما: المونتاج (التقطيع)

((استفادت الفنون الأدبية من إمكانيات التقنية التي تقدمها السينما وكان إن استعار كل من الرواية والشعر أسلوب المونتاج من السينما.

وقد استخدم المونتاج في السينما كأسلوب تعبيري لوصف أحوال مضطربة وإيقاعات عصبية وسرعات مدمرة))[2]. وقد أدخل هذا الأسلوب في الشعر الحديث ((كنهج تجريبي ارتكز على الفكر المتداعي، الرمز، الأسطورة، الصورة البكر، التنقلات السريعة من دون روابط منطقية))[3]. ذلك أن ((الشعرية السينمائية ترتكز على دينامية في الموضوع المتحرك في الزمان والمكان ونقل حر للأحداث

---

(١) ينظر ديوان البياتي، المجلد الأول ص ١٩٠، ١٩٥.
(٢) أساليب مستعارة من الفنون الأخرى ص ٩.
(٣) توظف التناص في متاهة الأعراب ص ١٤.

وتطورها الزمنى الحر وتغيير متكرر للزوايا يسمح برؤية الشيء المصور على أنحاء مختلفة طبقًا لمبدأ المونتاج))(١). ويتم هذا الأسلوب فى الشعر على مستعوى شكلى من خلال المقاطع الشعرية التى يحمل كل منها صورة مختلفة عن الأخرى وعلى مستوى موضوعى من خلال طفرات غير متجانسة فى الموضوع الأساس. إذ إن النص فى هذه الحالة كما لو كان مشتتًا، ولكن الدلالة المستوحاة من خلال الصور المنتشرة. يرشحها المتلقى عن طريق التأويل، إذ تؤدى الصور المرشحة مجتمعة إلى دلالة معينة ونرى بوضوح المونتاج الآتى فى قصيدة "بلورات" للبريكان:

((كساعة خفية يدق قلب الصمت
تنتظر الصخور فى سواحل قصية
مولدها
ساحرة الأشجار
تفرز سما غامضًا
بين جذور الغار
يمتد جذر العدم الأسود
تنطرح الحيات
جميلة تحت الشمس
أتبع دبيب الهمس
فى غابة الأصوات
أقرأ ظلال اللون
تلك التى ليس لها لغة
من نقطة واحدة يشف عمق الكون))(٢).

إن تلاحق الصور فى كل (شطر أو شطرين) التى تم عزلها ولد شعورًا باللامعنى والغموض فى النص، إن كثرة الصور المتراكمة فى هذا النص المونتاجى يحتاج إلى

---

(١) أساليب مستعارة، ص٩.
(٢) عوالم متداخلة، ص ٨١.

جهد تأويلى خاص، لربط الاختلاف المشهدى والرؤيوى للخروج بصورة نهائية لهذه الصور المختلفة فكل جملة شعرية هنا ((غير مقصودة لذاتها فى هذا البناء، وإنما هى عنصر من تركيب أكبر تتفاعل مع بقية عناصره وتتكامل معها، فالصور المفردة إذا تتآزر فى تصوير جانب من جوانب الأثر الكلى))(١). إن مبدأ المونتاج قائم على أساس تصوير مشاهد وصور خاصة تؤدى إلى معنى كلى فثمة دلالة كبرى فى هذا النص السابق تشير إلى عالم فى طريقه إلى الزوال والعدم، ابتداء من (كساعة خفية...) مرورًا بـ (بين جذور الغار...) وانتهاءً بـ (أتبع دبيب الهمس...) إذن ثمة دلالة نرشحها(*) من خلال الصور المتلاحقة فى نص (بلورات) وهذه الدلالة يؤكدها المقطع:

تحترق الدهور فى ثانية

تنصهر الروح ولا يصدر عنها صوت

هذه الدلالة كما قلنا سابقًا مجسدة فى العالم الذى يقترب من الموت والزوال وللحيدرى وقفة فى قصيدته (مسيرة الخطايا السبع) مع هذا المونتاج

(١)

مرة ركضت خلف ظلى

حاولت أن أمسكه

حاولت أن أصير فيه كلى

وعندما أنحنيت كان

منحنيًا مثلى

محدقًا مثلى!

....

---

(١) الصورة الشعرية فى النقد العربى الحديث، بشرى موسى صالح، المركز الثقافى العربى، بيروت الدار البيضاء ط١، سنة ١٩٩٤، ص ١٣٧.

(*) إن تلاحق الصور فى أسلوب المونتاج لا يؤدى إلى صورة كلية أو صورة كبرى بقدر ما يؤدى إلى دلالة معينة يقصدها الشاعر ويرشحها المتلقى بعد ذلك من خلال ربط إيحائى وجهد تأويلى خاص.

(٢)

أحلم
كى أرفض أن أولد فى محرار
لأننى
أعلم أن الليل والنهار
من يسألا، أين أنا
فى الثلج
أم فى النار

(٣)

وأمس
إذ ولدت فى حقيبة لامراة مريبة
أدركت من مرآتها
كل الذى أجهل من أسرارها الرهيبة
أدركت
أن أرضها أصغر من حقيبة))(١).

كان التقطيع أو المونتاج هنا شكليًا قبل أن يكون دلاليًا، يفضل تقسيم النص إلى مقاطع وهذا لا يعنى أن أى نص مقسم يمتلك صفة المونتاج فقد يكون النص مقسمًا إلى مقاطع ولكنه مرتبط منطقيًا ويضىء جانبًا دلاليًا معنيًا، ففى المقطع الأول.. ثمة صورة للشاعر وهو يركض خلف ظله وفى المقطع الثانى نرى الشاعر يهرب من واقعه إلى عالم الأحلام وفى المقطع الثالث ثمة صورة محطمة داخله حول المرأة المنتظرة أو الحلم الرومانسى الذى يتلاشى بفعل الصدام مع الواقع المر بحقيقته، إلا أن الدلالة النهائية التى نرشحها من خلال النص كامنة فى اللاجدوى والعبثية التى يطرحها الشاعر جزءًا من فلسفته الوجودية فى الحياة.

---

(١) ديوان الحيدرى ص ٦٩٣ – ص ٦٩٥.

الخاتمة

لعل من النتائج المهمة التي خرج بها الباحث بعد هذه الصفحات هي: حتمية التناص للنصوص جميعًا، فلكل نص مواده الأولية والتي استقاها من رفات نصوص أخرى سابقة على مستويات التشكل والأنبناء أو على مستويات الموضوعات والأفكار.

نرى في قوانين التناص أن الشاعر غالبًا ما يلجأ إلى تكرار واجترار النصوص المقدسة لا سيما الدينية منها لأسباب سوسيولوجية وفنية خاصة بينما يحاول دائمًا تحويل النصوص الأخرى بعد امتصاصها بفضل عوامل فنية فرضتها قيود الشعر الجديد، وعندما يلجأ إلى محاورة أو تغيير نص ما فهذا متوقفٌ أساسًا على مبدأ معين إزاء قضايا مهمة في الفن والحياة فهو غالبًا ما يقع أسير اجترار نصه السابق أو النص المقدس، بينما يميل دائمًا إلى محاورة نصوص شعراء من جيله أو من أجيال سابقة رغبة منه في التحرر أو المغايرة ليس إلا.

وفي أنواع التناص نرى أن ثمة تناصًا بين شعراء جيل الرواد أنفسهم مما دفعنا إلى اجتراح مصطلح (التناص المرحلي) لكثرة هذه الظاهرة التي امتدت عربيًا.

ونرى في آليات التناص أنها تعمل على تماسك وانسجام النص بنائيًا عن طريق اتحاد عناصره بعضها ببعض بوساطة انحساره وانقراضه أو تكاثره وتناسله داخليًا من مواد من النص ذاته أساسًا، وهذا ما يجعله ممططًا أو مكثفًا.

ونرى مع كرستيفا وجيرار جينيت تطور وتوسع المفهوم الذي لم يعد تداخلاً بين نصوص مختلفة فحسب، بل امتد إلى أنواع وصيغ وفنون أدبية وغير أدبية رغبة من الشعراء أنفسهم بالتجديد والتهجين والممازجة بين الشعر وبعض الأساليب والتقنيات الأدبية والفنية الأخرى وهو من أهم قضايا التناص حداثة وجدة

وطرافة وهذا ما نلاحظه واضحًا كلما تطور الشعر، إذ يطلق جينيت على هذا النص الجديد بـ (جامع النص) لأنه يجمع بين طياته رفات نصوص لا تحصى وأبنية فنون وأنواع وصيغ عديدة تجعل منه نصًا جامعًا لكل هذه الأشكال وهذا ما تأكد لنا فعلاً في النصوص الحديثة.

المصادر والمراجع

أ ـ الكتب

ـ القرآن الكريم

ـ الكتاب المقدس بعهديه (القديم والحديث)

ـ أدونيس منتحلاً، دراسة في الاستحواذ الأدبي وارتجالية الترجمة، يسبقها ما هو التناص كاظم جهاد، مكتبة مدبولي ط ٢، ١٩٩٣.

ـ استراتيجية التسمية في نظام الأنظمة المعرفية، مطاع صفدي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط ٢، ١٩٨٦.

ـ أسلوبية الرواية، حميد الحمداني، منشورات دراسات أدبية سمائية، مطبعة النجاح الجديد الدار البيضاء، ط ١، ١٩٨٩.

ـ انفتاح النص الروائي (النص ـ السياق) سعيد يقطين، المركز الثقافي، بيروت، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٨٩.

ـ بنية اللغة الشعرية،جان كوهن، ت: محمد الوالي، ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٨٦.

ـ تاج العروس، السيد المرتضى الزبيدي، مركز الكتب الثقافية د. ط، د. ت.

ـ تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) محمد مفتاح، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٨٥.

- تشريح النص (مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة)، عبد الله الغذامي، دار الطليعة، بيروت، ط١، ايلول، ١٩٨٧.

- جماليات المكان، جاستون باشلار، ت: غالب هلسا، (كتاب الأقلام) وزارة الثقافة والأعلام، دار الجاحظ للنشر، بغداد، ط١، ١٩٨٠.

- حداثة السؤال، بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة، محمد بنيس، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط١، ١٩٨٥.

- الخطاب الروائي، ميخائيل باختين، ت: د. محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة/ باريس ط١، ١٩٨٧.

- الخطيئة والتفكير (من البنيوية إلى التشريحية) عبد الله الغذامي: كتاب النادى الثقافي، جدة، السعودية، ط١، ١٩٨٥.

- دراسات فى القصة القصيرة والرواية، تحرير: أحمد خلف وعائد خصباك، (كتاب الأقلام) دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط١، ١٩٨٦.

- دينامية النص، تنظير وإنجاز: محمد مفتاح، المركز الثقافى العربى، بيروت، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٧.

- الرواية والتراث السردى، من أجل وعى جديد بالتراث، سعيد يقطين المركز الثقافى العربى، بيروت الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٤.

- الشعر والرسم، فرانكلين. ر. روجرز، ت: مى مظفر، دار المأمون للترجمة والنشر بغداد، ط١، ١٩٩٠ - الشعرية، تزفتان تودوروف، شكرى المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٧.

- الصوت الآخر، الجوهر الحوارى للخطاب الأدبى، فاضل ثامر، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، ١٩٩٠.

- الصورة الشعرية فى النقد العربى الحديث، بشرى موسى صالح، المركز الثقافى العربى، بيروت الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٤.

- ظاهرة الشعر المعاصر فى المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، محمد بنيس، دار التنوير للطباعة والنشر، الدار البيضاء، ط٢، 1985.

- عصر البنيوية (من ليفى شتراوس إلى فوكو) اديث كرزويل، ت: د. جابر عصفور، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٥.

- علم النص، جوليا كريستيفا، ت: فريد الزاهى، مراجعة: عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، المغرب، ط١، ١٩٩١.

- عيار الشعر، محمد أحمد بن طبايا العلوى، شرح وتحقيق: عباس عبد الساتر، مراجعة نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٨٢.

- فى أصول الخطاب النقدى الجديد، تودوروف وآخرون ترجمة وتقديم: د. أحمد المدينى، دار الشؤون الثقافية العامة/ بغداد، ط٢، ١٩٨٩.

- فى سيمياء شعرنا القديم، دراسة نظرية وتطبيقية، محمد مفتاح، دار الثقافة الدار البيضاء، ط٢، ١٩٨٢.

- قاموس اللسانيات، عبد السلام المسدى، الدار العربية للكتاب د.ط، د.ت.

- القاموس المحيط، مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادى ج٢، دار الجيل، بيروت، لبنان. د.ت.

- قضايا الفن الابداعى عند ديستويفكى، مخائيل باختين، ت:د. جميل نصيف التكريتى، سلسلة المائة كتاب، دار الشؤون الثقافية بغداد، ط١، ١٩٨٦.

- الكتابة والاختلاف، جاك ديريدا، ت: كاظم جهاد، تقديم محمد علال سيناصر، دار توبقال للنشر، ط١، ١٩٨٨.

- الكتابة والتناسخ (مفهوم المؤلف فى الثقافة العربية) عبد الفتاح كيليطو، ت: عبد السلام بن عبد العالى، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ١٩٨٥.

- لسان العرب، لابن منظور، ج ٢٠ طبقة مصورة عن طبعة بولاق، المؤسسة المصرية، للتأليف والترجمة والنشر، مطبعة كوستاتوس وشركاؤه القاهرة د.ت.

- لذة النص، رولان بارت، ت: فؤاد صفا، والحسين سبحان، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط ١، ١٩٨٨.

- اللغة فى الأدب الحديث، الحداثة والتجريب، جاكوب كورك، ت: ليون يوسف وعزيز عمانوئيل دار المأمون، بغداد ط ١، ١٩٨٩.

- مبادىء فى علم الدلالة، ورولان بارت، ت: محمد البكرى، مشروع النشر المشترك، دار الشؤون الثقافية (آفاق عربية) بغداد، دار النشر المغربية، ط٢، ١٩٨٦.

- المتخيل السردى مقاربات نقدية فى التناص والرؤى والدلالة، المركز الثقافى العربى، عبد الله إبراهيم، بيروت، الدار البيضاء، ط ١، ١٩٩٠.

- المثل السائر فى أدب الكاتب والشاعر، لابن الأثير تح: محمد محيى الدين بن عبد الحميد: شركة ومطبعة مصطفى البابى الحلبى وأولاده بمصر. ج ٢، دط، ١٩٣٩.

- مدخل لجامع النص، جيرار جينيت، ت: عبد الرحمن أيوب دار الشؤون الثقافية، بغداد، دار توبقال للنشر (مشترك) د.ط. ١٩٩٠.

- معايير تحليل الأسلوب، مكائيل ريفاتير، ترجمة وتعليقات وتقديم حميد الحمدانى منشورات دار سال، دار النجاح الجديدة، ط ١، مارس، ١٩٩٣.

- معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، سعيد علوش دار الكتاب اللبنانى، بيروت، لبنان، سوشبرس، الدار البيضاء، الغرب ط ١، ١٩٨٥.

- المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية بالقاهرة، ج٢، دار أحياء التراث العربى، بيروت، د. ت.

- المعنى الأدبى (من الظاهراتية إلى التفكيكية)، وليم راى ت:د. يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد ط١، ١٩٨٧.

- مفاهيم الشعرية (دارسى فى الأصول والمنهج والمفاهيم) حسن ناظم، المركز الثقافى العربى، بيروت، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٤.

- مكانة الشعر فى الثقافة العربية، الشعر والاجناس الأدبية (كتاب المربد) خلدون الشمعة وآخرون، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ط١، ١٩٨٠.

- منطق السرد، دراسات فى القصة الجزائرية الحديثة، عبد الحميد بورايو، ديوان المطبوعات الجامعية، ط١، ١٩٩٤.

- منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجنى: تح: محمد الحبيب بن الخوجة، تونس، دار الكتب الشرقية د. ط، ١٩٦٦.

- نظام الخطاب وإرادة المعرفة، ميشيل فوكو. ت: أحمد السلطانى وعبد السلام بن عبد العالى، الدار المغربية للطباعة والنشر، ط١، ١٩٨٧.

- النقد الأدبى، ل.برونل وآخرون، ت:د. هدى وصفى، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع القاهرة/ باريس ط١، القاهرة ١٩٨٧.

- نقد النقد، تزفتان تودوروف، ت: سامى سويدان منشورات مركز الأنماء القومى بيروت، ط١، ١٩٨٧.

- هذا هو السياب، مدنى صالح، وزارة الثقافة والإعلام، دار الرشيد للنشر، بغداد، ط١، ١٩٨١.

- وجود النص - نص الوجود - مصطفى الكيلانى، الدار التونسية للنشر والتوزيع، سلسلة موافقات، رقم السلسلة (٢) مطبعة تونس، قرطاج، تونس، ط١، ١٩٩٢.

ب ـ الدواوين والمجموعات الشعرية

ـ الآثار الكاملة لادونيس، المجلد الثاني، دار العودة، بيروت، ط٢، ١٩٧١.

ـ الجداول، إيليا أبو ماضي، دار العلم للملايين، بيروت، ط٩، ك١، ١٩٧٢.

ـ العرف الطيب في شرح ديوان المتنبي، للشيخ ناصيف اليازجي ج١، ط١. د.ت.

ـ المجموعة الشعرية الكاملة لشاذل طاقة، جمع وأعداد سعد البزاز، بغداد، ط١، ١٩٧٧.

ـ ديوان البياتي، ثلاث مجلدات، دار العودة، بيروت، ط٣، ١٩٧٩.

ـ ديوان الحيدري، مجلد واحد، دار العودة، بيروت، ط٢، ١٩٨٠.

ـ ديوان السياب، مجلدان، دار العودة، بيروت، ط١، ١٩٧٠.

ـ ديوان نازك الملائكة مجلدان، دار العودة، بيروت، ط٢، ١٩٧٩.

جـ ـ الدوريات

ـ آفاق نقد استجابة القارىء، وليفانج آيزر، ت: أحمد بو حسن، مراجعة: محمد مفتاح، مجلة الثقافة الأجنبية، عدد (١)، ١٩٩٤.

ـ آليات تناسل الخطاب الشعري، محمد مفتاح، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية بفاس عدد (٩)، ١٩٨٧.

ـ أساليب مستعارة من الفنون الأخرى في الشعر الوطن المحتل د. صالح أبو أصبع، مجلة الأقلام عدد (١٢) أيلول، ١٩٧٧.

ـ استراتيجية التفكيك، بسام قطوس، مجلة البصائر تصدر عن عمادة البحث العلمي بجامعة البنات الأردنية الأهلية مجلد (١) عدد (٢) آذار، ١٩٩٧.

ـ أطراس، أعداد مجموعة الباحثين، مجلة العرب والفكر العالمي عدد (٢)، ١٩٨٨.

ـ تداخل النصوص، هانس روبرت، روبريشت، ت: الطاهر شيخاوي ورجاء بن سلامة، مجلة الحياة التونسية، عدد (٥٠) ١٩٨٨.

- تفسير وتطبيق مفهوم التناص في الخطاب النقدي المعاصر، عبد الوهاب ترو مجلة الفكر العربي المعاصر، عدد (٦٠-٦١) ك٢ - شباط ١٩٨٩.

- التناص التاريخي تودوروف، ت: فخري صالح، مجلة الثقافة الأجنبية، عدد (٤)، ١٩٨٨.

- التناص، صبحي الطعان، مجلة المدى، عدد (١٢)، ١٩٩٧.

- التناص في معارضات البارودي، تركي المغيض، مجلة أبحاث اليرموك سلسلة الآداب واللغويات، مجلد (٩) عدد (٢) ١٩٩١.

- التناص المفهوم والآفاق، باقر جاسم محمد، مجلة الآداب عدد (٧-٩) ١٩٩٠.

- التناص مع الشعر العربي، عبد الواحد لؤلؤة، مجلة الأقلام عدد (١٠، ١١، ١٢)، ١٩٩٤.

- التناص وتحولات الشكل في بنية القصيدة عند السياب، صبحي حافظ، مجلة نزوى (العمانية) عدد (٧) يوليو، ١٩٩٦.

- توظيف التناص في متاهة الاعراب في ناطحات السحاب، أحمد علي الشوابكة، مجلة مؤتة للابحاث والدراسات عدد (٢)، ١٩٩٥.

- دور المعرفة الخلفية في الإبداع والتحليل، محمد مفتاح، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية عدد (٦)، ١٩٩٢.

- الرائي (قصيدة) عبد الوهاب البياتي، مجلة الأقلام عدد (١، ٢، ٣) ١٩٩٤.

- الشعر والتحدي، إشكالية المنهج، صبري حافظ، مجلة الفكر العربي المعاصر عدد (٣٨) آذار، ١٩٨٦.

- ضد التأويل، سوزان سونتاغ، ت: باقر جاسم محمد مجلة الثقافة الأجنبية، عدد (٣)، ١٩٩٢.

- الظواهر التناصية في الشعر العربي الحديث، د. أحمد محمد قدور، مجلة بحوث جامعة حلب، عدد (١) ١٩٩١.

- عوالم متداخلة (مجموعة قصائد) محمود البريكان، مجلة الأقلام، عدد (٣-٤)، ١٩٩٣.

- في القراءة (قراءة ما لم يقرأ) علي حرب، مجلة شؤون أدبية (الأماراتية)، عدد (٧-٨) ١٩٨٧-١٩٨٨.

- في نظرية النص الأدبي، عبد الملك مرتاض، مجلة الموقف الأدبي، دمشق، العدد (٢٠١) ك٢، ١٩٨٨.

- قصائد، محمود البريكان، مجلة الأقلام، عدد (١، ٢، ٣) ١٩٩٤.

- متاهة التناص، جلال الخياط، مجلة الآداب (البيروتية) عدد (١، ٢) ك٢ - شباط، ١٩٩٨.

- مشكلة التناص في النقد الأدبي المعاصر، محمد أديون، مجلة الأقلام، عدد (٤، ٥، ٦) ١٩٩٥.

- مفهوم التناص بين الأصل والامتداد، بشير القمري مجلة الفكر العربي المعاصر، عدد (٦٠-٦١) ك٢ - شباط، ١٩٨٩.

- مفهوم المرجعية وإشكالية التأويل، محمد خرماش، مجلة الموقف الثقافي عدد (٩)، ١٩٩٧.

- من الأثر إلى النص، رولان بارت، ت: عبد السلام بن عبد العالي، مجلة الفكر العربي المعاصر، عدد (٣٨)، ١٩٨٦.

- النص الأدبي وتعدد القراءات، بشير ابرير، مجلة نزوى (العمانية) عدد (١١) يوليو ١٩٩٧.

- النص بوصفه إشكالية راهنة في النقد الحديث، فاضل ثامر، مجلة الأقلام، عدد (٣-٤) ١٩٩٢.

- النص والتأويل، بول ريكور ت: منصف عبد الحق، مجلة العرب والفكر العالمي، عدد (٣) ١٩٨٨.

- نظرية النص، رولان بارت، ت: محمد خيرى البقاعى، مجلة العرب والفكر العالمى، عدد (٣) ١٩٨٨.

د - الرسائل الجامعية

- البناء الفنى لرواية الحرب العربية فى العراق، عبد الله إبراهيم، رسالة ماجستير بإشراف د. عبد الله أحمد، كلية الآداب جامعة بغداد، ١٩٨٧.

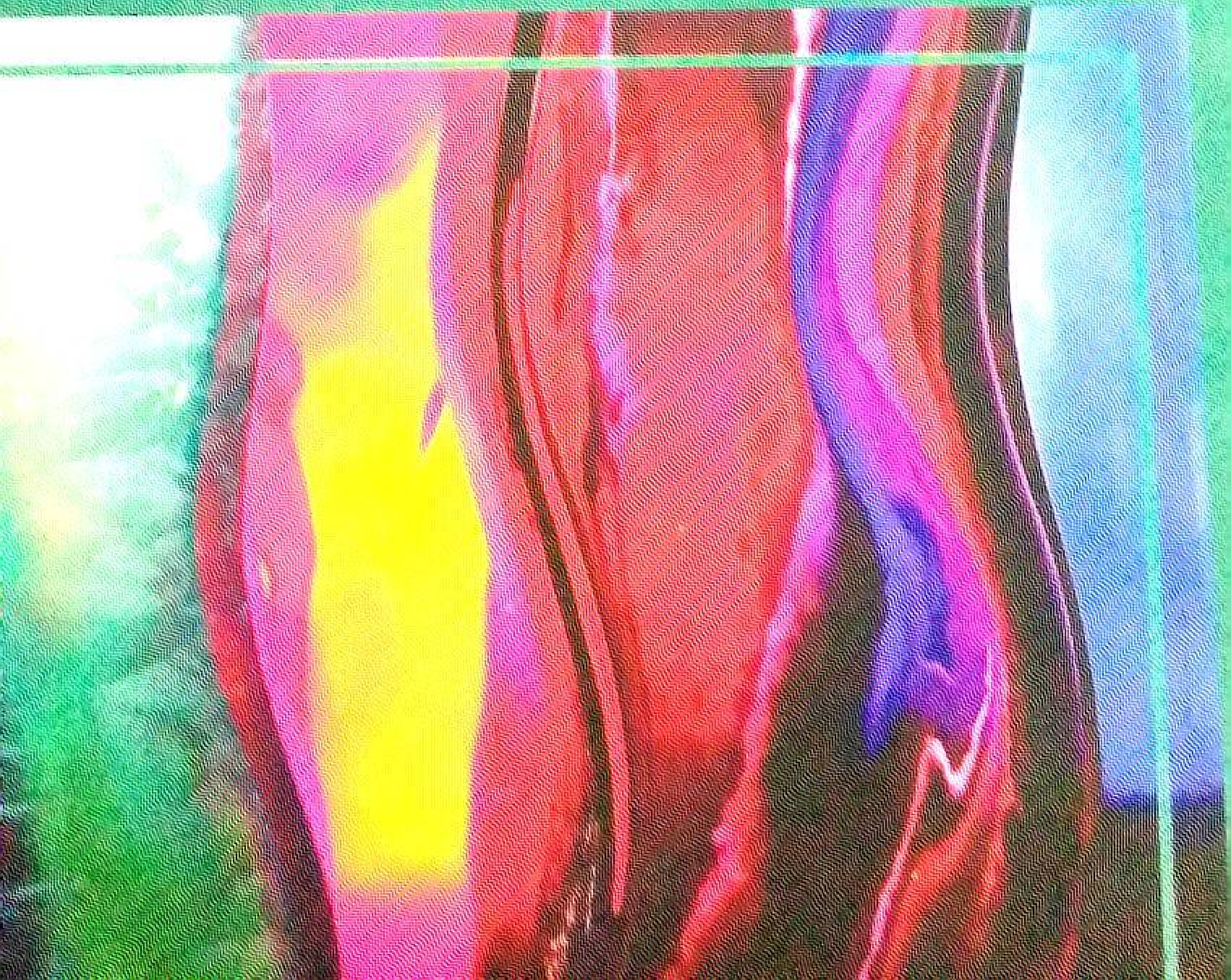
- تجنيس الأدب فى النقد العربى الحديث، سهام جبار، رسالة دكتوراه بإشراف د. حسن البياتى، كلية التربية، الجامعة المستنصرية. ١٩٩٧.

- التناص فى شعر العصر الأموى، بدران عبد الحسين البياتى رسالة دكتوراه بإشراف د. عمر محمد الطالب، كلية الآداب جامعة الموصل، ١٩٩٧.

المحتويات

المقدمة	١١
التمهيد النظرى	١٥
مفهوم التناص فى الخطاب النقدى الحديث	٢٢
الفصل الأول: قوانين وأنواع التناص	٤٧
الفصل الثانى: آليات التناص	٧٥
الفصل الثالث: التناص البنائى	١١١
الخاتمة	١٣٩
المصادر والمراجع	١٤١

التّناصّ

في شعر الرّوّاد

دراسة